



UNIVERSIDAD ESTATAL DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

NIVEL DE POSTGRADO

MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA ASIGNATURA DE SOLFEO DURANTE EL SEGUNDO CICLO DEL PRIMER AÑO DE LA CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA, UTILIZANDO EL MATERIAL MUSICAL DE COMPOSITORES LOJANOS

***TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE MAGÍSTER EN PEDAGOGÍA
E INVESTIGACIÓN MUSICAL.***

Autor: Lic. Fredy Bolívar Sarango Camacho

DIRECTOR: ING. WILMAN VICENTE MERINO ALBERCA Mg. Sc

Cuenca – Ecuador

2014

RESUMEN

La investigación presenta un estudio de la enseñanza del solfeo pues esta asignatura considerada clave en la enseñanza de la música, la cual es impartida en las instituciones de educación superior en la ciudad de Loja, se ha caracterizado por utilizar permanentemente métodos de solfeo extranjeros, los que sin lugar a dudas han contribuido con la formación de los estudiantes, pero han sido elaborados para otra realidad social. Por ello se hace necesaria la elaboración de una propuesta metodológica para el segundo ciclo de la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja, sustentada en los referentes teóricos de la pedagogía musical utilizando el material musical de compositores lojanos, actividad que permite por un lado, el insertar al estudiante de manera más atractiva al solfeo y por otro, al conocimiento y valoración del legado musical que dejaron los grandes maestros de la ciudad de Loja. En este proceso se utilizó la técnica de la encuesta con el objetivo de recopilar información de los sujetos involucrados en el presente trabajo, la cual se aplicó a los estudiantes del V y VII módulos de la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja; también se utilizó la entrevista dirigida a los docentes que imparten la asignatura de solfeo en la Universidad Nacional de Loja y Conservatorio Salvador Bustamante Celi datos que sirvieron para detectar la necesidad de la creación de metodologías, textos y materiales de apoyo al proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo y el nivel de aceptación del texto propuesto. Todo ello permitió el cumplimiento de los objetivos trazados lo que conlleva al mejoramiento del currículo del solfeo direccionado a los estudiantes de la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja, propendiendo la valoración de la música de compositores lojanos.

Palabras clave: Solfeo, Sanjuanito, Pasacalle, Pasillo, Albazo, Vals, Cueca, Compositores Lojanos.

ABSTRACT

The research presents a study of the teaching of music theory for this subject considered key in music education, which is imparted in institutions of higher learning in the city of Loja, has been characterized by constantly using methods of foreign music theory, the which undoubtedly has contributed to the training of students, but they have been developed for other social reality. Therefore the development of a methodology for the second cycle of the Race of Music Education of the National University of Loja, based on the theoretical framework of music education using music composers material Loja, allowing activity is necessary for hand, insert the student more attractive to theory and the other way, the knowledge and appreciation of the musical legacy left by the great masters of the city of Loja. The survey technique was used in order to gather information from those involved in this work, which the students of V and VII modules Career in Music Education from the National University of Loja was applied in this process; interview aimed at teachers who teach the subject of music theory at the National University of Loja and Salvador Bustamante Celi Conservatory data were used to detect the need for the creation of methodologies, texts and supporting materials to the teaching-learning process was also used notation and the level of acceptance of the proposed text. This enabled the fulfillment of the objectives which leads to the improvement of the curriculum addressed the students of the School of Music Education of the National University of Loja music theory, tending valuation lojanos music composers.

Keywords: Sol-fa, Sanjuanito, Pasacalle, Pasillo, Albazo, Vals, Cueca, lojanos composers



ÍNDICE

PORTADA	1
RESUMEN	2
ABSTRACT	3
ÍNDICE	4
CLAUSULA 1	6
CLAUSULA 2	7
DEDICATORIA	8
AGRADECIMIENTO	9
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I	22
1. Fundamentos pedagógicos de la Educación Musical.....	22
1.1. El proceso de enseñanza-aprendizaje del solfeo.....	22
1.2. Los métodos de enseñanza de la música.....	28
1.2.1. Corrientes pedagógicas musicales desde el Siglo XX.....	30
1.2.1.1. Jackes-Dalcroze (1865-1950).....	30
1.2.1.2. Zoltán Kodaly (1882-1967).....	31
1.2.1.3. Carl Orff (1895-1982).....	33
1.2.1.4. Maurice Martenot (1898-1980).....	34
1.2.1.5. César Tort.....	35
1.2.1.6. Béla Bartok.....	37
1.2.1.7. Carlos Vega (Cañuelas, 14-IV-1898-Buenos Aires, 10-II-1966).....	39
CAPÍTULO II	41
2. Contexto histórico de la música en la ciudad y provincia de Loja.....	41
2.1. Los primeros ejecutantes.....	41
2.2. Compositores de Loja período 1873-1920.....	44
2.2.1. Salvador Bustamante Celi.....	44
2.2.2. Segundo Cueva Celi.....	46
2.2.3. Ángel Benigno Carrión.....	47
2.2.4. Dr. Francisco Rodas Bustamante.....	49
2.2.5. Carlos M. Valarezo Figueroa.....	50
2.3. Compositores de Loja período 1920-1945.....	51
2.3.1. José María Bustamante Palacios.....	51
2.3.2. Marco A. Ochoa Muñoz.....	52
2.4. Compositores de Loja período 1960-1978.....	54
2.4.1. Tulio German Bustos Cordero.....	54
2.4.2. Benjamín Pinza Suárez.....	56
CAPÍTULO III	57
3. Metodología y resultados del diagnóstico de necesidades de la investigación.....	57
3.1. Fundamentación de la metodología utilizada.....	57
3.2. Población y muestra.....	59



3.3.	Análisis de los resultados obtenidos de la encuesta aplicada a los estudiantes de los módulos V y VII de la carrera de Educación Musical de la UNL.....	60
3.4.	Resultados obtenidos de la entrevista aplicada a los docentes.....	67
3.5.	Regularidades del diagnóstico de necesidades a partir de la triangulación de métodos.....	70
CAPÍTULO IV.....		71
4.	Propuesta de la metodología para la asignatura de solfeo para la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja, utilizando el material musical de compositores lojanos.....	71
4.1.	Fundamentos de la metodología.....	72
4.2.	¿Por qué una metodología?.....	74
4.3.	Descripción de las fases de la metodología para la asignatura de solfeo para la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja, utilizando el material musical de compositores lojanos.....	75
	Texto de solfeo con repertorio de compositores lojanos.	77
4.4.	El aparato funcional de la metodología.....	103
4.5.	Recomendaciones para la instrumentación de la metodología propuesta.....	106
CONCLUSIONES.....		107
RECOMENDACIONES.....		109
BIBLIOGRAFIA.....		110
ANEXOS.....		115



Fredy Bolívar Sarango Camacho, autor de la tesis "**PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA ASIGNATURA DE SOLFEO DURANTE EL SEGUNDO CICLO DEL PRIMER AÑO DE LA CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA, UTILIZANDO EL MATERIAL MUSICAL DE COMPOSITORES LOJANOS**", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magíster en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 28 de enero de 2015

Fredy Bolívar Sarango Camacho

C.I: 1102818422



Fredy Bolívar Sarango Camacho, autor de la tesis "**PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA ASIGNATURA DE SOLFEO DURANTE EL SEGUNDO CICLO DEL PRIMER AÑO DE LA CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA, UTILIZANDO EL MATERIAL MUSICAL DE COMPOSITORES LOJANOS**", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 28 de enero de 2015

Fredy Bolívar Sarango Camacho

C.I: 1102818422



I.- DEDICATORIA

Mi tesis de grado se la dedico a Dios, por sus bendiciones y por guiarme por el camino correcto. A mi mami Berthita, que me regaló la vida, a mi esposa Ximena que ha estado conmigo en todo momento dándome ánimo, fuerzas y ayuda para conseguir la meta trazada. A mis hijos que con su amor, consideración, apoyaron incondicionalmente e impulsaron a cumplir mi objetivo



II.- AGRADECIMIENTO

A Dios por darme sabiduría y guiarme para hacer lo correcto. A mi familia, a mi madre y todas las personas que participaron en la realización de este trabajo y, especialmente a los profesores que con enseñanzas facilitaron la elaboración de esta investigación. También quiero agradecer al Ing. Wilman Vicente Merino Alberca mi director de tesis, por su amistad, colaboración y conocimientos.

INTRODUCCIÓN

La Música enriquece la formación integral del ser humano, no solo por sus aspectos instructivos y educativos sino también por su aporte en el sano desarrollo del individuo, de su personalidad. Según los resultados de un estudio realizado por Annely Keller en 1990¹, entre las ventajas más significativas de la música está el desarrollo del aspecto intelectual, socio afectivo, psicomotor, de crecimiento personal y formación de hábitos; definitivamente es una herramienta que ofrece muchos recursos y aplicaciones para la formación en valores en la educación del hombre.

Desde el punto de vista intelectual, Keller considera que la música desarrolla una relación apropiada con el propio sujeto (autoestima), permite la improvisación de respuestas creativas a situaciones imprevistas; favorece la atención, observación, concentración, memorización, experimentación. La enseñanza de la música desde edades tempranas también favorece al conocimiento y percepción de conceptos globales y pares categoriales: como tiempo-espacio, alto-bajo, suave-fuerte, claro-oscuro, gordo-flaco, largo-corto, también estimula el desarrollo lenguaje y del cálculo, la agilidad mental y la creatividad, permite evaluar resultados a través de las capacidades que va desarrollando el ser humano, ayuda al conocimiento de sí mismo y enseña a pensar.

Desde el punto de vista de la formación de valores la música cumple una función muy importante en el desarrollo socio-efectivo del ser humano pues su aprendizaje desde edades tempranas enseña a diferenciar roles y definir responsabilidades, capacita al ser humano para una mayor y mejor participación social, en la relación con los compañeros y al compartir o interactuar con ellos a través actividades musicales (canto y ejecución instrumental), dirigidas fundamentalmente a ejercitar habilidades y destrezas.

¹ Annely Keller revisado en www.venezuelademo.com / info@venezuelademo.com. citado 20 de septiembre 2014

En los inicio de la enseñanza de la música constituyó una preocupación constante de los maestros y compositores, la creación de sistemas que pudieran llevar al iniciado en música a su comprensión lectora, incluso que pudieran llevar al simple aficionado a un aprendizaje sencillo, rápido y poco arduo, es así que se comienzan a crear diferentes formas para la enseñanza del lenguaje de la música.

Las raíces de la enseñanza musical se pueden encontrar en el destacado pedagogo y filósofo checo Juan Amós Komensky de Comma, conocido como “Comenius” (1592 – 1670), quien en su obra, publicada en 1657, *Didáctica Magna*, expone sus teorías sobre la organización de las escuelas y desarrolla una metodología para la enseñanza de la música. Ya en el siglo XVIII se encuentran las propuestas como las de Jean-Jacques Rousseau y sus continuadores, basadas en las cifras como indicadores de alturas sonoras, hasta llegar a las primeras corrientes didácticas de principios del siglo XX.

Los elementos antes expuestos permiten ofrecer una panorámica general sobre la importancia de la música y su enseñanza para el desarrollo de la personalidad del hombre, pero dentro de este proceso juega un rol esencial la enseñanza del solfeo.

El solfeo actual proviene de los neumas gregorianos, y éstos de los acentos gramaticales, la etimología de la palabra se deriva de las notas SOL – FA, para situar el semitono Mi – Fa donde los hubiera. De ahí solmización, solfa, solfeo². Otros teóricos como Bartolomé Ramos de Pareja (ca.1440 – 1491)³ en su tratado de *Música Práctica* (1482) introducen teorías renovadoras, nuevos métodos de solmización y la manera de calcular diferentes clases de intervalos cromáticos. Se hallan en ese tratado diferentes maneras que habían de dar nombre a las notas musicales, por lo tanto constituye un importante aporte al lenguaje musical el cual

² LORAS VILLALONGA Roberto. Tesis doctoral. “Estudio de los métodos de solfeo españoles en el siglo xix y principios del xx”. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes. Mayo 2008

³ (Baeza, c. 1440-, después de 1491) Teórico musical español. Fue profesor de la Universidad de Salamanca y residió en Bolonia y Roma. Es autor de un importante tratado de *Música práctica* (1482), en el que propuso, por primera vez en la historia, la afinación temperada.

ha sido retomado por otros estudiosos del tema. El solfeo es entendido como un método para el entrenamiento de la lectura musical, es utilizado para enseñar entonación durante la lectura de una partitura. Está dirigido a la lectura a primera vista con velocidad de la partitura. Permite entonar mientras se recitan los nombres de las notas de la melodía, respetando las duraciones (valores rítmicos) de las notas, la indicación metronómica (tempo), y omitiendo nombrar cualquier alteración, con el fin de preservar el ritmo, mientras se marca con una mano el compás.

El objetivo del estudio del solfeo es permitir al músico determinar mentalmente la altura de las notas en una pieza musical que esté leyendo por primera vez, y ser capaz de cantarlo. También permite mejorar el reconocimiento auditivo de los intervalos musicales (quintas justas, terceras mayores, sextas menores, etc.) y desarrollar una mejor comprensión de la teoría musical.

El sistema de notación musical que permite especificar dos de las características principales de la música: la nota que debemos tocar y su duración. El solfeo, tras el estudio teórico-práctico de los signos de la notación musical, es la técnica de entonar una melodía haciendo caso de todas las indicaciones de la partitura gesticulando la marca del compás generalmente con las manos y basándose siempre en un ritmo adecuado y por lo común pronunciando los nombres de las notas musicales entonadas, a diferencia de cantar al solfear se pronuncia la nota pero sin llegar a cantarla.

También se refiere a la habilidad de reconocer los signos de la notación musical representados en una partitura, y la vocalización que se hace de su interpretación, entendiendo esto como la lectura musical, de la misma manera en que alguien leería en voz alta un texto escrito. El solfeo de una pieza musical, desde el punto de vista estrictamente técnico, no implica solamente la lectura del nombre de notas (do, re, mi, fa, sol, la, si), porque quien solfea debe, en el mejor de los casos, prestar atención a todos los signos sobre la partitura (matices, tiempo, carácter, etc.). Sin embargo, en un contexto más amplio, leer los nombres de las notas con su respectiva figuración rítmica,

incluso omitiendo aspectos tan importantes como la entonación debe considerarse como práctica del solfeo (en un nivel muy básico)”⁴

En la literatura revisada se pudo constatar la existencia de dos métodos de solfeo aplicado: do fijo, en el cual los nombres de las notas musicales siempre corresponden a la misma altura, y do movable, en el que los nombres de las notas se asignan a diferentes alturas según el contexto.

El autor de la presente investigación para profundizar en el objeto de estudio, es decir, la enseñanza del solfeo, (hoy también llamado lenguaje musical)⁵, tuvo que realizar un estudio histórico lógico buscando las formas en que las diferentes metodologías han abordado el análisis de su contenido, grado de efectividad en el aprendizaje, forma de organización de los objetivos y particularidades de la bibliografía, estos elementos ofrecieron una visión del comienzo de la enseñanza del solfeo en generaciones anteriores; que son un punto de referencia en la actualidad para comprender cómo se desarrolló la enseñanza/aprendizaje de esta materia en épocas anteriores, asumir lo que tuvo de bueno y evitar lo que pudo tener de erróneo, razón que hace al autor de la presente investigación realizar nuevas propuestas contextualizadas al ámbito ecuatoriano y a los géneros de músicas autóctonas.

En el marco internacional se pueden encontrar referentes que sirven de antecedentes a la presente investigación, como es el caso de España como uno de los países que tiene resultados investigativos en el campo de las metodologías para la enseñanza del solfeo. Dentro de ellos se destacan la tesis doctorales de Celsa Alonso (Alonso, 1992), Vicente Galbis López (Galbis, 1998), Manuel Sancho García (Sancho García, 2003), Ana Fontestad Piles (Fontestad, 2005), y otros, los cuales han estudiado diferentes facetas de la enseñanza del arte musical.

⁴ Solfeo. <http://es.wikipedia.org/wiki/Solfeo> (Consulta en 29 de oct. de 2013)

⁵ LORAS VILLALONGA Roberto. Tesis doctoral. “Estudio de los métodos de solfeo españoles en el siglo xix y principios del xx”. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes. Mayo 2008

En América Latina dentro de las investigaciones que sirven de referencia a la presente, se encuentra la del académico chileno Claudio Acevedo Elgueta (2011) integrante del área teórica del Departamento de Música y Sonología de la Universidad de Chile, quien presentó sus resultados a través de su libro titulado *Método para la enseñanza del solfeo a primera vista*.⁶

A través de este libro se aprecia la extensa trayectoria docente del autor dedicado a la enseñanza del lenguaje musical. La publicación consta en total de 399 ejercicios, agrupados en 95 guías de estudio. A través de una cuidada gradualidad en el avance de las complejidades tratadas, se propone al docente un camino para guiar al estudiante hacia el desarrollo de diversas competencias, las que abarcan en gran medida las materias de la asignatura Lectura Musical en sus diferentes niveles.

La creación y desarrollo de una metodología tarda años en producir frutos concretos y en asentarse como tal. Es así como este esfuerzo pedagógico constituye un largo proceso de ideas, intentos, innovación, errores, análisis, evaluaciones, correcciones, procesos exitosos y procesos menos logrados. Debido a ello, resulta generosa la decisión del autor de compartir a través de este texto una metodología propia, elaborada desde su experiencia como docente de la asignatura. Según las propias palabras de Claudio Acevedo en las primeras páginas de su libro, el resultado apunta a un desarrollo óptimo de la lectura musical a primera vista, a la posibilidad de utilizar otros textos, al compromiso serio del estudiante con su proceso de aprendizaje, y, como todo método de enseñanza lo requiere, a la competente mediación del docente.

Por su parte el profesor Alejandro Zuleta quien imparte docencia en el Departamento de Música, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana en Colombia realizó una adaptación del método Kodály a la enseñanza del lenguaje

⁶ Claudio Acevedo Elgueta. *Método para la enseñanza del solfeo a primera vista*. Editorial de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2011, 103 pp. Rev. music. chil. vol.66 no.218 Santiago dic. 2012

musical basado en el canto coral, así lo trabajó en la recopilación de canciones populares tradicionales, rondas, rimas y juegos infantiles ofreciendo un tratamiento a la música como “lengua materna” a partir de la cual un niño aprende a leer y escribir su propio idioma musical⁷.

Resultan muy interesantes las reflexiones realizadas por, Violeta Hemsy de Gainza (1999) sobre la educación musical superior en Latinoamérica Latina y Europa durante el siglo XX, realidad y perspectivas donde realiza un balance de todo los logros y dificultades que tienen la enseñanza de la música.⁸

El autor argentino Carlos Vega (1942) consciente de estudiar y difundir la propia identidad cultural de su país, propuso el cancionero inédito infantil donde se presenta el primer esbozo de un nuevo método de lecto-escritura musical en el Seminario Guadalupe de Santa Fe sustentado con la música criolla de Argentina. En sus escritos personales destaca el entusiasmo que generó el método en los alumnos, la reducción del tiempo en la enseñanza y el incentivo que proporcionaba para el estímulo creativo.

En el caso de los estudios sobre la enseñanza del solfeo en Ecuador se pueden encontrar algunos resultados investigativos como es el caso de la tesis de maestría en Pedagogía e Investigación Musical del Lic. José Aníbal Pucha Sivilapa (2013) que presenta la elaboración de un texto de solfeo sustentado en ritmos ecuatorianos, para el primer año del nivel técnico del conservatorio “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, la cual constituye un importante antecedente para la investigación que se realiza, solo que esta es contextualizada a los programas de formación que se imparten en el nivel del conservatorio, y no responden a las exigencias del programa de formación universitario.

⁷ Alejandro Zuleta. , Profesor, Departamento de Música, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana. Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén., Bogotá, D.C. (Colombia), 1 (1): 66–95, Octubre 2004–Marzo 2005.

⁸ Véase Trabajo escrito por encargo de la revista de música Doce notas, monográfico Educación, Nº 3, junio de 1999, Madrid. Y en: Violeta Hemsy de Gainza: Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa. Lumen, Buenos Aires, 2002.

Otra investigación reciente es la realizada por los autores Efraín Edmundo Pagalo Tayupanda, , Ángel Vicente Coba Guilcapi y José Aquiles Auqui Ribera (2012) en la provincia de Bolívar sobre la “Enseñanza de la flauta dulce como proceso didáctico en los estudiantes del octavo año de educación básica” la cual aborda también elementos relacionados con la enseñanza del solfeo pero concretamente para la ejecución del mencionado instrumento.

Resultan muy útiles los resultados investigativos presentados por la Magíster Jimena Peñaherrera (2013) sobre “Una perspectiva metodológica para la iniciación de la enseñanza de la música, a través de la asignatura denominada: “Lenguaje musical” de la facultad de Artes en la Universidad de Cuenca, la cual propone realizar una mirada a las manifestaciones musicales como un todo integrador enmarcadas en un contexto socio cultural propio, dando énfasis a la aplicación práctica y apoyada en canciones infantiles, géneros musicales ecuatorianos, latinoamericanos tomados como modelo, pues de esta forma proporcionan un acercamiento con las experiencias auditivas que traen consigo los niños y niñas para el aprendizaje del lenguaje musical.

Estos son entre otros muchos los resultados que han servido de referencia a la presente investigación en el contexto internacional, latinoamericano y nacional, pero a pesar de ellos en el Ecuador aún se ha constato un vacío importante, en el estudio de las formas de enseñanza/aprendizaje del solfeo a través del análisis de la música popular ecuatoriana, sus metodologías y su repercusión en el proceso de enseñanza/aprendizaje; los procedimientos, concordancia con principios pedagógicos, etc., sobre todo en lo que hace referencia a la enseñanza de la música dirigida a futuros profesionales.

El vacío detectado en la práctica musical, específicamente en lo concerniente a la enseñanza de solfeo, se hace muy evidente en la actualidad en la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja, pues solamente existen metodologías extranjeras para la enseñanza de dicha materia que sin lugar a dudas han aportado al fortalecimiento académico en la formación del profesional,

sin embargo, han sido contruidos para una realidad diferente a la nuestra y que no corresponden a concepciones cercanas al entorno de los estudiantes que ingresan a estudiar música, es decir son textos confeccionados con una inspiración musical cimentada en otros elementos socioculturales, lo cual hace que el aprendizaje del solfeo para los estudiantes sea muy distante de su realidad.

Múltiples experiencias docentes permiten manifestar que la problemática esencial en la enseñanza del solfeo es entre otras, la inexistencia de metodologías propias que contengan como medios de enseñanza textos elaborados con repertorio de música de compositores de nuestro entorno, teniendo como consecuencia la falta de valoración y reconocimiento de tal legado musical existente en el país.

En la actualidad, no se encuentra un texto de solfeo en donde se haya utilizado didácticamente el material musical de compositores lojanos, que permita desarrollar el proceso enseñanza aprendizaje de la educación musical en general y particularmente en la Universidad Nacional de Loja. En virtud de ello, es necesario identificar alternativas pedagógicas para optimizar el proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo, construyendo una metodología que proponga actividades fundamentadas en el repertorio de música de los cultores lojanos.

A partir de la caracterización de la situación problemática presentada, el trabajo de investigación tiene el siguiente **problema científico**: ¿Cómo contribuir a perfeccionar el proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo para la formación del profesional en la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja?

La investigación plantea como **objetivo general**: Proponer una metodología para contribuir a perfeccionar el proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo para la formación del profesional en la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja utilizando el material musical de compositores lojanos

Las **interrogantes científicas** que guiaron el proceso de investigación son las siguientes:

1.-¿Cuáles son los referentes teóricos que permiten fundamentar la propuesta de una metodología para la enseñanza aprendizaje del solfeo en la formación del profesional en la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja utilizando el material musical de compositores lojanos?.

2.- ¿Cuál es el estado actual de la enseñanza aprendizaje del solfeo en la formación del profesional en la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja?

3.-¿Qué metodología diseñar para contribuir al perfeccionamiento del proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo en la formación del profesional en la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja utilizando el material musical de compositores lojanos?

Para dar respuesta a las anteriores interrogantes científicas y lograr el objetivo general de la investigación se proponen los siguientes **objetivos específicos**:

1.-Fundamentar teóricamente la propuesta de una metodología para la enseñanza aprendizaje del solfeo en la formación del profesional en la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja utilizando el material musical de compositores lojanos.

2.- Diagnosticar el estado actual de la enseñanza aprendizaje del solfeo en la formación del profesional en la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja.

3.-Diseñar una metodología para contribuir al perfeccionamiento del proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo en la formación del profesional en la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja utilizando el material musical de compositores lojanos.

Para la realización de la presente investigación se utilizaron los siguientes métodos de la investigación científica:

Del nivel teórico:

Analítico – sintético: en el estudio de las particularidades melódicas, rítmicas y de formato de las obras representativas de los compositores lojanos y que fueron seleccionadas para el proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo.

Inductivo – deductivo: A partir de los análisis realizados de cada una de las obras representativas de los compositores lojanos se realizaron deducciones de como didácticamente se podía dirigir el proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo.

El histórico –lógico: En la búsqueda de los antecedentes históricos de las diferentes metodologías para la enseñanza del solfeo así como la historia de los autores y de las obras de los compositores lojanos seleccionados.

Del nivel empírico:

Análisis de documentos: Los métodos teóricos antes explicados permitieron realizar un detallado análisis documental, utilizando materiales escritos de las obras de los compositores lojanos seleccionados y de sus autores. Se utilizó toda la información que brindó cada documento. La metodología para el análisis de documentos implicó:

1.- Determinar los objetivos del estudio documental: Dirigido a revelar en las obras estudiadas el formato, ritmo y melodía de los compositores lojanos seleccionados y la posibilidad de ser utilizados para la enseñanza del solfeo.

2.- Establecer la muestra de los documentos que serían estudiados: El criterio para la selección de las obras es que fueran de compositores lojanos y representaran los diferentes géneros de la música popular ecuatoriana y latinoamericana.

3.-Determinar las unidades de análisis en las que se fracciona el contenido para estudiar el documento: Las unidades de análisis para estudiar las obras seleccionadas de los compositores lojanos fueron: época, género, tonalidad, ritmo, melodía e intervalos.

4.-Estudio de contexto: Se estudió el contexto histórico de cada uno de los compositores lojanos seleccionados.

5.- Realizar el estudio documental registrando la información: Se realizó el registro de la información siguiendo la lógica de trabajo expresada en los pasos anteriores: desde los elementos generales de los compositores lojanos seleccionados así como las obras representativas de los diferentes géneros de la música popular ecuatoriana y latinoamericana que pueden ser utilizados en la enseñanza del solfeo.

6.-Valoración de la información obtenida: Se valoraron, a partir de los presupuestos teóricos y metodológicos anteriormente precisados.

La encuesta: Se aplicó a los estudiantes en la realización del diagnóstico de necesidades de la investigación para constatar el estado de la enseñanza del solfeo en la formación de los profesionales de la carrera de educación musical.

La entrevista: Se aplicó a profesores de la asignatura de solfeo para constatar las metodologías empleadas para la enseñanza del solfeo y las principales dificultades que están presentando los estudiantes, así como la posibilidad de incluir las obras de los compositores lojanos.

La novedad de la investigación está en la propuesta de una metodología para contribuir a la enseñanza aprendizaje del solfeo que utilice como centro las obras creadas por compositores lojanos que se encuentren cercanas a la realidad de estudiantes y profesores.

Como aporte práctico la investigación propone la metodología contentiva de un texto donde se presentan las obras de los compositores lojanos seleccionados y los análisis para ser utilizadas en la enseñanza del solfeo.

La estructura del trabajo se dispuso en cuatro capítulos que abordan los siguientes contenidos: Los dos primeros constituyen el marco teórico de la investigación pues realizan un acercamiento a las diferentes metodologías utilizadas para la enseñanza del solfeo y realizan un recorrido sobre los principales autores lojanos seleccionados y sus diferentes obras representativas de cada uno de los géneros de la música popular ecuatoriana y latinoamericana. El tercer capítulo está dedicado al diagnóstico de necesidades de la investigación y a la fundamentación metodológica del trabajo. El cuarto capítulo contiene la propuesta de la metodología y además el informe también posee conclusiones, recomendaciones bibliografía y anexos.

CAPÍTULO I

1. Fundamentos pedagógicos de la Educación Musical.

1.1. El proceso de enseñanza-aprendizaje del solfeo.

La formación profesional en Educación Musical parte de dos premisas básicas: primera, que el estudiante posea determinadas aptitudes o disposiciones naturales que le faciliten el aprendizaje de las artes musicales y en segundo lugar una gran dedicación y entrenamiento guiado por un claustro de docentes que conduzcan al desarrollo de las habilidades y destrezas que requiere una profesión como la de la música.

En la Universidad Nacional de Loja la formación de estos profesionales es reconocida por el respeto, prestigio y dedicación que tienen docentes y estudiantes en esta área de estudio, los cuales hacen que los graduados que salen a prestar su servicio a la sociedad sean altamente reconocidos. La posesión de credenciales académicas por sí mismas no son suficientes para ello. A través de la historia el empleo y el éxito profesional en el campo de la música, han dependido casi totalmente de la competencia demostrada a través de audiciones, recitales, conciertos, o la presentación y evaluación de obras en el campo de la composición musical.

Desde su inicio el 01 de enero de 1986, con la ex Facultad de Artes, la Carrera de Educación Musical cumplió con una fase importante en este proceso de implantación de los estudios profesionales a nivel superior, siendo ésta una tarea difícil dada la carencia claridad en la educación artística en el sistema educativo nacional en general y en especial en la educación superior ecuatoriana.

Sin embargo, a pesar de estas barreras se ha ido logrando éxitos gracias al esfuerzo realizado por el colectivo pedagógico que allí labora. Actualmente los egresados del programa de Licenciatura Ciencias de la Educación, con mención en Educación Musical, y mención Instrumentista, se dedican en su totalidad a la práctica de la profesión en sus diversas modalidades, iniciándose así un proceso de integración con el medio social, el cual genera a la vez el compromiso y la necesidad de responder a los planteamientos que son producto de ésta dinámica.

Los cambios ocurridos en el contexto ecuatoriano en los últimos años han hecho patente la necesidad de realizar un proceso de revisión y de reformas del plan de estudios de las menciones respectivas en respuesta a la nueva problemática social y cultural. Como se ha explicado en la introducción del presente trabajo uno de los problemas que aqueja a la Carrera de Educación Musical, en el área del solfeo, es la inexistencia de una metodología enseñanza-aprendizaje elaborada con material propio de nuestro entorno, los estudiantes que ingresan al estudio formal, no encuentran una motivación pertinente, en virtud de encontrarse con textos de solfeo tradicionales y que han sido creados para otro contexto socio-

cultural. Por ello al no existir una metodología para la enseñanza-aprendizaje de solfeo para los estudiantes, los docentes se ven en la necesidad de realizar la compilación de lecciones de solfeo elaboradas con material extraído de libros y de repertorio académico universal que tienen a su disposición, la cual se aleja de los elementos culturales del contexto ecuatoriano.

Estos elementos que ya han sido presentados en la introducción, requieren de ser sustentados desde los elementos que brinda la Pedagogía como ciencia para su mejor comprensión. En esta dirección el autor coincide con el planteamiento de Corona, D. (2002) quien precisa que “se requiere una revolución metodológica que direcciona el proceso educativo, donde los alumnos tengan un papel activo y consciente y los contenidos que aprendan se relacionen con la realidad donde viven, estos elementos constituyan el punto de partida para trazar los objetivos educativos a lograr”.

Para cumplir con la idea anterior el autor considera necesario realizar propuestas que acerquen el proceso de enseñanza- aprendizaje del solfeo a la música ecuatoriana y latinoamericana con sus ritmos, melodías, géneros que es una realidad cercana al alumno y de esta forma el aprendizaje sería mucho más efectivo.

El proceso de enseñanza- aprendizaje del solfeo, así como la Pedagogía Musical tiene su fundamento teórico en la Pedagogía y la Didáctica como rama de la primera, de ellos se nutre la propuesta que se realiza en esta investigación para atender a la metodología para la enseñanza del solfeo.

Para la mejor comprensión del problema que se aborda es importante precisar qué estudia la Didáctica. En esta dirección se asumen los criterios del Pedagogo cubano Álvarez de Zayas, C. (1997:11) quien define la Didáctica como “la ciencia que tiene como objeto de estudios al proceso de enseñanza aprendizaje dirigido a resolver la problemática que se le plantea a la escuela: la preparación del hombre para la vida y cuya función es la de formar al hombre pero de un modo sistémico y eficiente”.

López, J. (2000) expresa que la Didáctica estudia el proceso docente-educativo, es decir, mientras la Pedagogía estudia todo tipo de procesos educativos, la Didáctica atiende solo al proceso más sistémico, organizado y eficiente, que se ejecuta sobre fundamentos teóricos y por personal especializado: los profesores.

Ambos autores coinciden en destacar el proceso de enseñanza aprendizaje como centro de la Didáctica y aunque con palabras diferentes, estas definiciones llevan implícito la formación del estudiante en un proceso sistémico y eficiente que se produce de forma escolarizada. En esta dirección la investigación que se realiza está dirigida a optimizar el proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo en la formación del profesional de Educación Musical.

Se concuerda con estas definiciones y se asume en la investigación la Didáctica como ciencia por plantear como objeto de estudio el proceso de enseñanza aprendizaje y tener como premisa el desarrollo integral de la personalidad de los estudiantes, así como su preparación para la vida y su formación. La enseñanza del solfeo forma parte de la preparación de un profesional competente en el área de Educación Musical.

Para fundamentar los estudios que se presentan es importante definir qué se entiende por “proceso de enseñanza- aprendizaje”. En la literatura consultada se aprecia que esta categoría pedagógica ha sido preocupación de muchos investigadores, los cuales han expresado su definición sobre dicho proceso. El objetivo esencial del mismo es la formación de un profesional que responda al encargo social que demanda la sociedad. Se constata además que algunos autores identifican el proceso de enseñanza aprendizaje como proceso docente-educativo y también como proceso pedagógico.

Al respecto López, J. (2010) plantea que sin ser un error, resulta una denominación limitada, ya que reduce el objeto a las actividades de los dos tipos de sujetos que intervienen en el proceso: el profesor y los estudiantes.

Al referirse al proceso de enseñanza aprendizaje Addine, F. (1998:34) plantea “que conforma una unidad que tiene como propósito esencial: contribuir a la formación integral de la personalidad del estudiante. Esta tarea es una responsabilidad social en cualquier país. Constituye la integración de lo instructivo (proceso y resultado de formar hombres capaces e inteligentes) y lo educativo (formación de valores y sentimientos que identifican al hombre como ser social). Ambos permiten hablar de un proceso de enseñanza aprendizaje que tiene por fin la formación multilateral de la personalidad del hombre”.

Por lo que la metodología que se propone para la enseñanza del solfeo se afilia al planteamiento por integrar lo instructivo y lo educativo, que tiene como objetivo la formación integral de la personalidad de los estudiantes, atendiendo al carácter socio-histórico del proceso y la formación de valores. Todo ello se logra mediante el contenido que se enseña esté cercano a la realidad del alumno, a sus vivencias, a su experiencia y eso es lo que se busca que la enseñanza del solfeo se realice a partir la música nacional y no de obras foráneas.

Por otra parte, están los componentes no personales que tienen una importancia crucial en el proceso como son: objetivo, contenido, método, medio, formas de organización y evaluación. Numerosos autores como: Klingberg, L. (1972:132); Labarrere, G. (1991:73); Álvarez de Zayas, C. (1992:58); López, J. V. (2000:134); Addine, F. (2004:66); Chavéz, J. (s/f: 5) y otros han ofrecido sus definiciones sobre cada uno de dichos componentes de la didáctica.

En este trabajo se asumen las concebidas por Álvarez de Zayas, C. (1999), que explica cómo estos componentes organizan el proceso de enseñanza aprendizaje y que son asumidos para la metodología que se propone.

El objetivo es el componente rector del proceso de enseñanza aprendizaje, constituye el modelo pedagógico del encargo social, son los propósitos y aspiraciones que durante el proceso se van conformando en el modo de pensar, sentir y actuar en el estudiante.

Por lo tanto, en el proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo el objetivo define el modo de actuación del futuro profesional. En su formulación debe quedar claro lo que el estudiante debe saber y saber hacer para lograr su desempeño profesional.

El estudiante debe asimilar el solfeo, pero si lo aprende a partir de ritmos que le son familiares y con la música con la cual se siente identificado el aprendizaje le resulta más motivante. En cuanto al logro de objetivos en el aprendizaje del solfeo los alumnos deben lograr vencer objetivos de ritmos, de entonación, melódicos e instrumentales.

Otro componente del proceso de enseñanza aprendizaje lo constituye el **contenido** el cual es considerado como aquella parte de la cultura y experiencia social que debe ser adquirida por los estudiantes y se encuentra en dependencia de los objetivos propuestos. Para esto se hace imprescindible la utilización de obras de la música ecuatoriana y latinoamericana, de manera que los estudiantes aprendan el contenido, es decir, la lectura del lenguaje musical y adquiera el desarrollo de habilidades y destrezas a partir de los elementos culturales de su país principalmente.

El tratamiento al contenido de la enseñanza del solfeo en la actualidad se recomienda la división del estudio del solfeo en: solfeo rítmico, de entonaciones, melódico e instrumental. Así lo detalla pormenorizadamente y elogia las ventajas de esta metodología Zamacois (1973, capítulo VI, pp. 117 a 123).

Por su parte, Serrallach opina que la enseñanza del contenido del solfeo se han dividido las dos dificultades: la rítmica y la melódica, esto se ha hecho con el fin de facilitar su estudio, para ellos es necesario hacer ejercicios de entonación separados de las lecciones de solfeo, aunque lo ideal sería enseñar el solfeo sin acompañamiento: “ es muy raro encontrar alumnos que tengan el sentido tonal lo bastante desarrollado para poder hacerlo...”, éste siempre será conveniente, por tal razón es la separación de la lectura rítmica de la melódica, pues se considera

que el solfeo tiene una doble dificultad, por tanto la lectura rítmica trata de vencer por separado una dificultad de la otra.

El objetivo y el contenido son categorías esenciales en el proceso de enseñanza aprendizaje, pero para determinarlos es muy importante el método. En una clase de solfeo es necesario considerar la relación objetivo-contenido-método, la cual determina la lógica interna del proceso de enseñanza.

La razón antes expuesta lleva al análisis de otro componente del proceso de enseñanza aprendizaje es el **método** que es el elemento director del proceso. Responde a: ¿cómo desarrollar el proceso?, ¿cómo enseñar? y ¿cómo aprender? Representa el sistema de acciones de profesores y estudiantes como vías y modos de organizar la actividad cognoscitiva de los estudiantes o como reguladores de la actividad interrelacionada de profesores y estudiantes, dirigida al logro de los objetivos. En la clase de solfeo es importante la utilización de métodos productivos que estimulen la actividad independiente del alumno.

Con respecto a los métodos para el proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo existen diferentes criterios, algunos autores consideran que se deben emplear métodos que estimulen todas las formas, tomando el solfeo melódico como básico, y las demás formas como auxiliares; que se debe trabajar cada lección procediendo primero a la lectura de las notas (mientras no se domine la clave), después a la lectura medida, luego a la entonación y finalmente todo en conjunto. Por ello un buen método será aquel que contenga ejercicios para todas estas fases.

Más adelante en la descripción de los distintos métodos, se podrá constatar que algunos autores pensaban que la enseñanza del solfeo se debe conducir al alumno acompañándole instrumentalmente siempre, y quienes consideraban que el alumno debe realizar las lecciones sin ningún acompañamiento.

El autor de la presente investigación coincide con Serrallach, (1947, pp. 153 y 54) quien plantea que se deben acompañar las lecciones, y que se puede hacer de tres maneras: en un principio, y una vez trabajadas las dificultades por separado,

acompañar al alumno instrumentalmente con melodía y acompañamiento, posteriormente sólo acompañamiento, para que el alumno se obligue a cuadrar perfectamente dentro del ritmo, y a entonar dentro de una armonía más o menos consonante, tonal o no, y finalmente la misma lección sin acompañamiento. De lo contrario no estaríamos facilitando el sentido tonal al alumno.

Los medios son los componentes del proceso que establecen una relación de coordinación muy directa con los métodos, que responden al «cómo» y al «con qué». Para aplicar de manera eficiente los métodos, estos deben apoyarse en los medios de enseñanza. Los medios de enseñanza constituyen diferentes imágenes y representaciones de objetos y fenómenos especialmente diseñados para la docencia, son el soporte material de los métodos. Cuando se utilizan adecuadamente crean condiciones más favorables para el aprendizaje. Los medios están determinados por los objetivos, el contenido y los métodos. En esta dirección es importante la creación de un texto para la enseñanza del solfeo con las obras de compositores lojanos.

En cuanto a la evaluación como componente totalizador en el proceso de enseñanza aprendizaje, se asume de forma sistemática, formativa y desarrolladora. Tiene un papel fundamental en el cambio que se produce en los estudiantes y en la comprobación del cumplimiento de los objetivos.

Una vez realizadas las reflexiones sobre el proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo desde la didáctica es preciso realizar una breve panorámica sobre los métodos de la enseñanza de la música, a los cuales estará dedicado el próximo epígrafe.

1.2. Los métodos de enseñanza de la música.

Al campo de la Educación Musical han aportado grandes pensadores desde épocas históricas anteriores como son los casos de Comenio y Rousseau, este último defendía la idea de que la experiencia musical es la precursora de la alfabetización musical, idea que a pesar que fue expresada en el siglo XVIII aún

puede ser considerada como válida. Las ideas de estos grandes pedagogos resultan clásicas y recurrentes para la investigación que se realiza.

El siglo pasado se destacó por los aportes a la enseñanza de la pedagogía en general y a la educación musical en particular, es así que surgen distintas metodologías especializadas, que se agrupan en el movimiento de la Escuela Nueva, bajo el lema “Siglo XX, Música para todos”. El grupo de Dalcroze, Kodaly, Orff, Martenot, transformaron los esquemas rígidos de la enseñanza de la música basada en el solfeo y el aprendizaje de un instrumento, revolucionando el hacer musical fundamentado en que “vivir la música, es más importante que saber música o teorizarla”. Las experiencias con los sonidos deben ser base de todo aprendizaje ya que la verdadera comprensión musical proviene no solo de lo que se ha vivido con los sonidos, en lugar del uso de las descripciones y el vocabulario sofisticado”.⁹

Sin lugar a dudas el surgimiento de la Escuela Nueva como corriente dentro de la Pedagogía significó una ruptura ante los enfoques tradicionales de la educación e influyó a la enseñanza de la música de manera revolucionaria y novedosa, pues nótese como coinciden también con la idea del aprendizaje del solfeo desde la experiencia práctica y las vivencias que ha tenido el sujeto, aspectos tomados en consideración por el autor de la presente investigación pues considera que el aprender el solfeo utilizando melodías que le son familiares al estudiante, va a facilitar el proceso.

1.2.1. Corrientes pedagógicas musicales desde el Siglo XX

Como se ha presentado en el epígrafe anterior el siglo XX se destacó por los aportes de los diferentes pedagogos al campo de la música, muchos han sido los que en el transcurso del tiempo, han contribuido con nuevas alternativas para la enseñanza de la educación musical, en virtud de propiciar propuestas que

⁹ Cfr. PASCUAL MEJÍA, Pilar. DIDÁCTICA DE LA MÚSICA. Ed. Prentice Hall, p. 4-5

benefician a la comunidad, por un lado en el contexto académico y por otro, en el artístico-cultural.

1.2.1.1. Jackes-Dalcroze (1865-1950)

Emily Jackes- Dalcroze, compositor austriaco interesado también por la pedagogía. En su labor de pedagogo en el conservatorio de Ginebra, percibió el problema generalizado con el ritmo en la lectura musical. En sus clases proponía marchas y desplazamientos al compás, comprobando que dicho movimiento permitía la aprehensión del sentido rítmico de la música. En 1915 fundaría el instituto que hoy lleva su nombre. Es el creador de la llamada Rítmica Dalcroze, método que se inició en el Conservatorio y que tiene una difusión amplia a nivel mundial. La educación rítmica se relaciona directamente con la expresión musical a través del cuerpo y con la educación auditiva. El eje central de su método es el desarrollo del sentido del ritmo a partir del movimiento corporal, de la experiencia física en el espacio, en la audición y el lenguaje. De esa manera el estudiante refuerza mejor los conocimientos intelectuales y consigue una mayor armonía personal. La rítmica en su método supone un sistema racional e integral en el que trabaja simultáneamente la atención, la inteligencia y la sensibilidad. En definitiva considera al cuerpo como un instrumento de interpretación rítmica, mental y emocional¹⁰.

Los elementos aportativos de éste método resultan muy interesantes para el autor de la presente investigación pues es una variante de aprender el solfeo tomando como centro la rítmica corporal, herramienta que permitirá una enseñanza de la música más atractiva para los estudiantes y de esta manera poder desarrollar al máximo sus habilidades y destrezas.

1.2.1.2. Zoltán Kodaly (1882-1967)

¹⁰ Cartas Martín, Iván. Iconografía musical infantil en 2º ciclo de educación primaria. Universidad Complutense de Madrid, Pág. 206. [http:// site.ebrary.com/id.](http://site.ebrary.com/id.)[consultado el 10 de diciembre de 2013]

Las ideas básicas de la educación musical en Hungría provienen de Zoltán Kodaly, gran musicólogo, pedagogo y compositor. Dedicó gran parte de su vida a la labor pedagógica del pueblo húngaro y al fomento de la cultura musical de su país. Fruto de sus estudios didácticos es el llamado método Kodaly, que parte de la canción como elemento que puede llegar a todos. Su método se basa en un principio fundamental de la educación musical: la garantía de una base musical en los niños; de la educación musical debe llegar a las masas, por esa razón toma como centro la canción.

A pesar de ser el canto la base de toda actividad musical, utiliza ciertos aspectos del método Dalcroze, pero relacionándolos siempre con la canción; de manera que el piano solo se utiliza como acompañamiento para las marchas, los movimientos de los pies, etc. Emplea también ostinatos y movimientos con el cuerpo. El aprendizaje de la lectura y escritura musical se apoya en tres sistemas¹¹:

- Las sílabas rítmicas: asignando sílabas a patrones rítmicos que facilitan la lectura rítmica de la partitura.
- Las posiciones fononímicas o gestos de la mano. Ayuda a entender las diferentes alturas de los sonidos a través de la vista y su propio cuerpo.
- El solfeo relativo. Es una de las características más importantes de su método. Propone la asignación de señales para las notas musicales y la eliminación del pentagrama para facilitar la entonación y el canto a primera vista.

También se puede enunciar que la música de Kodaly se basa en la recopilación de melodías y de las características compositivas propias del folklore húngaro, tomando como referencia fundamentalmente la música de los campesinos, pero con la intención de transmitirla y enseñarla desde un punto de vista **pedagógico**. Además, tomó como referencia las nuevas técnicas compositivas de la música del

¹¹ Cartas Martín, Iván. Iconografía musical infantil en 2º ciclo de educación primaria. Universidad Complutense de Madrid, Pág. 207. [http:// site.ebrary.com/id.](http://site.ebrary.com/id.)[consultado el 10 de diciembre de 2013]

siglo XX. La unión de estos dos aspectos, le ha permitido conseguir un resultado musical muy concreto que permite que las tradiciones de su país natal se sigan manteniendo con el paso del tiempo y llegando a componer obras de gran complejidad.

Compuso un número muy elevado de piezas corales, ya que fue la voz una de sus principales fuentes de creación, y además muchas de ellas van acompañadas de movimientos o efectos sonoros que se consiguen a través de la percusión corporal. Se centró fundamentalmente en la recopilación de melodías infantiles y los arreglos que él hizo son muy interesantes.¹²

Los aspectos aportados por el método Kodaly se convierte en centro de reflexión para la metodología que se propone en la presente investigación, pues la propuesta se enmarca dentro del folklore lojano, ya que el punto de partida es la música popular de los compositores lojanos, que se concibe como la lengua musical materna a través de la cual se llega al lenguaje universal de la música, que permite facilitar el aprendizaje de los estudiantes de la carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja.

1.2.1.3 Carl Orff (1895-1982)

Es el autor del método para la Enseñanza Musical Orff-Schulwerk. Ideó un sistema muy amplio para la educación cuyo objetivo primordial es lograr la participación activa del estudiante mediante la utilización de los elementos musicales y la audición activa, para adquirir y desarrollar gradualmente la capacidad de apreciar y comprender. Carl Orff parte del recitado y entonación de nombres, rimas, retahílas y adivinanzas, para ir intensificando el ritmo de la palabra convirtiéndose en una figura rítmica. Posteriormente pasa a la instrumentación planteando esquemas rítmicos sencillos individual y grupalmente.

¹² Coro infantil fundación caja

Duero.<http://corofundacioncajaduero.wordpress.com/2012/12/16/zoltan-kodaly/>). [consultado el 15 noviembre de 2013]

El planteamiento educativo de Orff es eminentemente activo: se inicia de la idea de que el éxito radica en la mayor participación del estudiante en las actividades musicales en las que interpreta y cree. Realiza un trabajo conjunto de ritmo con el cuerpo como instrumento, la palabra, la melodía, la armonía y la práctica vocal e instrumental. Los instrumentos Orff tienen una gran repercusión en la educación musical actualmente y en general, se puede decir que éste método utiliza la práctica de recitativos, cantos, ejecuciones instrumentales, ejercicios rítmicos y desplazamientos corporales. Parte del principio de que al igual que el estudiante es un ser poco evolucionado, lo deben ser también los elementos educativos con los que trabaje. Con la música se partirá de su elemento más arcaico: el ritmo junto con la palabra por medio de ejercicios rítmicos y vocales se pasa al manejo instrumental, melódico y finalmente a la integración de todos¹³.

Los aspectos referidos al método Orff, son tomados por el autor para insertarlos en la propuesta metodológica, por medio del material musical de compositores lojanos, recurriendo a sus melodías para empezar con el trabajo de entonación de los intervalos de 3ra menor ascendentes y descendentes, así como también los elementos dirigidos al contexto rítmico a través de las múltiples actividades utilizando como eje el cuerpo humano, es decir generando el movimiento corporal básico al ritmo de la música.

1.2.1.4 Maurice Martenot (1898-1980)

Maurice Martenot fue ingeniero, intérprete y compositor. Ya se ha referido a él por la invención de las “Ondas Martenot”. En el ámbito pedagógico, Aguirre y De Mena (1992) señalan el postulado fundamental del que arranca Martenot: en el trabajo, igual que en el juego, el estudiante es capaz de desarrollar un esfuerzo interno sostenido por impulsos espontáneos, pero no será capaz de mantener ese esfuerzo durante demasiado tiempo, si no intercala reposos relativos. Martenot

¹³ Cartas Martín, Iván. Iconografía musical infantil en 2º ciclo de educación primaria. Universidad Complutense de Madrid, Pág. 208. [http:// site.ebrary.com/id.](http://site.ebrary.com/id.)[consultado el 10 de diciembre de 2013]

busca durante el aprendizaje los esfuerzos intensos, de corta duración, en oposición al esfuerzo prolongado y superficial. Para él, la frase o expresión verbal debería ser el principio para la realización del ritmo. Su método se fundamenta en las investigaciones acerca de los materiales acústicos, en la psicopedagogía y en la observación directa del estudiante en los tres momentos educativos establecidos por María Montessori: imitación-reconocimiento-reproducción. Se diferencia de otros por métodos por la gran importancia que concede a la relajación y al control muscular¹⁴.

La educación rítmica se realiza a través del trabajo con sílabas rítmicas, utiliza técnicas como la imitación, ecos y memorización de fórmulas rítmicas. La relajación corporal es muy importante, tanto física como mental. Se pretende una relajación por partes en la que los miembros van relajándose por partes: brazos, manos, espalda, cabeza, piernas. Las audiciones van precedidas de relajación, tal y cómo se lo plantea en la parte experimental; a la vez, está muy relacionada con el canto.

Los aportes de Martenot sirven como referencia para el presente trabajo puesto que se recoge de él una de las características principales que es la audición y su desarrollo, la que se incluye en la propuesta, tratando de incidir positivamente en los estudiantes de la Carrera de Educación Musical, la necesidad de desarrollar el sentido musical de la audición, ello en razón de que la música debe ser esencialmente sentida antes de cualquier análisis, propendiendo en ellos, una buena apreciación musical.

1.2.1.5. César Tort

La propuesta de este autor es muy importante pues para el presente trabajo de investigación se recurre a modelos pedagógicos musicales de este reconocido pedagogo musical mexicano Tort, cuyas ideas en la actualidad tienen profunda

¹⁴ Cartas Martín, Iván. Iconografía musical infantil en 2º ciclo de educación primaria. Universidad Complutense de Madrid, Pág. 209-210. [http:// site.ebrary.com/id.](http://site.ebrary.com/id.) [consultado el 10 de diciembre de 2013]

influencia en la educación musical latinoamericana, es así que las instituciones formales de música en el extranjero, recomiendan su metodología.

César Tort, músico mexicano. Creó la micropauta como método (una sola línea, donde la figura musical tiene el valor de siempre, pero la altura la pone el alumno). Educador musical durante dos décadas, se basaba en dos principios fundamentales: lograr la musicalización mediante el ejercicio de la propia música y basar esta teoría en el uso preponderante de instrumentos mexicanos; aplicó el uso de la disonancia, de elementos extra musicales (teatro, danza).¹⁵

Tort, quien realizó estudios musicales en el **Real Conservatorio de Madrid y en el Berkshire Music Center de Massachussets**, apuntó que los países más desarrollados tienen una cultura musical muy grande. Estos países cuidan que los niños reciban una formación lo más completa que se pueda, para después sean, no importa la profesión, ciudadanos mucho más conscientes de la cuna donde nacieron. *“En estos países la música es tan importante como las matemáticas, la lengua materna, el civismo (donde entra geografía e historia del país), la cultura física y la literatura. Estas actividades están fundidas en el mundo escolar y de esta manera preparan una juventud extraordinaria. La música es una de las pocas actividades humanas donde hay prodigios y es muy grave que a estas alturas no lo hayamos entendido y esté olvidada en el mundo escolar de nuestro país.”*¹⁶

Su método basado en las identidades culturales, se considera como soporte para la construcción de un método de solfeo, propuesta sostenida con los materiales obtenidos de los compositores lojanos, el cual contribuya al reconocimiento y valoración de la obra musical de los mencionados autores por parte de los

¹⁵ Cornelio Vera, Ingrid. La educación musical hacia una nueva Pedagogía. <http://www.unacar.mx/contenido/difusion/acalan48pdf/contenido.pdf> [Fecha de consulta 07 de noviembre de 2013]

¹⁶ Los niños pueden hacer música y deben hacerla: César Tort. Fuente: Con información de Lic. Gabriela Casas Cabrera. Departamento de Información y Medios. Coordinación de Humanidades, UNAM <http://noticias.universia.net.mx/tiempo-libre/noticia/2011/06/16/839894/ninos-pueden-hacer-musica-deben-hacerla-cesar-tort.html>. [Fecha de consulta 25 de septiembre de 2012].

estudiantes de la carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja.

1.2.1.6. Béla Bartok

De este compositor Sibelius dijo: “desde la primera vez que escuche el cuarteto de cuerdas de Bartok, quedé fascinado por la profundidad y originalidad de su idioma musical”.

Nació en Nagy Szentt Miklós, (Hungría), el 25 de marzo de 1881. Fue su madre quien le dio sus primeras clases de música, cuando él tenía seis años; después estudio con Erkel, en Bratislava, y por último en el Conservatorio de Budapest, de 1893 a 1909, con Thorman, (piano) y Kössler, (composición). En 1907 fue nombrado profesor de ese centro educativo.

Aun cuando sus composiciones datan de 1890, cuando tenía nueve años, se destacó como pianista. Sus primeras impresiones musicales las recibió de Brahms, Wagner, Liszt y Ricardo Strauss y en este sentido se revelan influencias en una Sonata para violín y piano en su sinfonía “Korsuth”, (1903) en un quinteto para cuerda y piano, una Rapsodia para piano y orquesta, (1905) y algunas piezas de piano. *Pero un vigoroso impulso nacionalista le empujó a fijarse en las obras de su propio país:* viajando por las aldeas y pequeñas ciudades, por los campos y villas, fue oyendo y recopilando la música popular: en ella no solo observaba sus rasgos especiales, sus ritmos fogosos y complicados, sino también sus características que abarcan una gran variedad que parte desde la pentafonía hasta las modalidades especiales. Dio a conocer los resultados de sus investigaciones y empezó a componer en un nuevo estilo que, en ocasiones, provocó seria oposición... Su amor a la investigación folklórica no abandona: emprende en 1913 un viaje a Beskia (Argelia) para estudiar la música popular árabe. Su ejemplo nacionalista despierta la admiración de la juventud de su país y

se le reconoce como “jefe de la escuela” en la que se alistan músicos como Zoltán Kodaly, Jamnitz Kozza, Kelen, Harsanyi, etc¹⁷.

En 1921 Bartók colaboró con Kodály en la publicación de un volumen de 150 canciones de Transylvania. Sus estudios sobre música húngara campesina fueron publicados en 1924. Una edición de la colección de 3000 canciones eslovacas fue preparada entre 1922 y 1928; y en 1926 Bartók escribió un extenso estudio sobre las canciones de navidad rumanas. También escribió artículos de música folklórica, la influencia de esta en la música artística y los problemas musicales del siglo XX. En 1934 Bartók prepara la publicación de la colección de la música folklórica húngara, sistematizada en aproximadamente 13 000 unidades. Aparte de la música húngara, Bartók revisó y arregló una colección de 2500 canciones rumanas folklóricas y preparó una futura colección y análisis de los ritmos búlgaros. En noviembre de 1936 estando en Turquía, Bartók junto a Adnan saygun recolectó música folklórica. A la vez su trabajo en la enseñanza continuó, y entre 1926–39 compuso el *Mikrokosmos*. Estando Bartók ya en los Estados Unidos en 1940, supo sobre la existencia de una colección de 2600 discos de música folklórica yugoslava que estaba sin clasificar aún en la Universidad de Harvard. Con gran interés trabajo en ella hasta 1942. En 1944 ya con su salud muy deteriorada, completó el tercer volumen sobre música folklórica rumana que contenía 1700 textos.

“Béla Bartok, ha escrito Adolfo Salazar, una de las figuras actuales en quien el nacionalismo tradicional, las últimas reliquias del post-modernismo, los primeros atisbos atonales y politonales, parecen ser superados o trascendidos en el fuerte sentido arquitectónico de su última época de creación”

Se recurre a Bartok en virtud de su nacionalismo tradicional, por lo que se considera como soporte para la construcción de las lecciones de solfeo, propuesta sostenida con los materiales obtenidos de los autores lojanos, melodías

¹⁷ Orta Velázquez, Guillermo. 100 Biografías en la Historia de la música. Instituto politécnico nacional. Pág. 326. <http://site.ebrary.com>. [consultado en 30 julio de 2013]

que se insertan dentro del folclor local y nacional, contribuyendo de esta manera al reconocimiento y valoración de la música de nuestro entorno.

1.2.1.7. Carlos Vega (Cañuelas, 14-IV-1898-Buenos Aires, 10-II-1966).

Consciente Vega de la necesidad de estudiar y difundir la propia identidad cultural, ideó un proyecto de recolección sistemática de la música tradicional y al crearse en el Museo el Gabinete de Musicología Indígena, germen del que sería con los años el actual Instituto Nacional de Musicología, inició en 1931 el primer viaje de investigación de campo a la provincia de Jujuy. En 1933 Ricardo Rojas, director del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, hizo ingresar a Vega a la institución como auxiliar y técnico de folklore. Entre sus publicaciones más destacadas pueden señalarse: La música popular argentina, tomo II, Fraseología (1941); Panorama de la Música Popular Argentina (1944) Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina (1946); Música Sudamericana (1946); Las danzas populares argentinas (1952); Las canciones folklóricas argentinas (1965); Apuntes para la historia del Movimiento Tradicionalista Argentino¹⁸.

Carlos Vega, realizó un gran aporte a la enseñanza de la música con su propuesta de cancionero inédito infantil, el cual tuvo una gran aceptación en Argentina. En 1942, Carlos Vega presenta el primer esbozo de un nuevo método de lecto-escritura musical en el Seminario Guadalupe, de Santa Fe.

En sus escritos personales destaca el entusiasmo que generó el método en los alumnos, la reducción del tiempo en la enseñanza y el incentivo que proporcionaba para el estímulo creativo. Esta presentación genera gran entusiasmo en la comunidad educativa musical, ávida de nuevos aportes. En los años siguientes, Vega continúa trabajando en este método, que en sus apuntes él denomina "Escuela de Música", tomando la acepción de la palabra "escuela" en tanto método peculiar de enseñar. A su vez, en sus escritos, afirma que entrega a

¹⁸ Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". <http://www.inmcv.gob.ar/?p=276>. [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2012].

la docencia una serie de preceptos pedagógicos, "técnicas y principios nuevos producto del empeño personal del autor"¹⁹ Así mismo, Vega en su escrito de 1938 "La enseñanza de la música criolla en las escuelas argentinas" en el desarrollo de su texto mencionaba:

"La enseñanza de la música en las escuelas es pedagógicamente indiscutible. Ahora, la idea de que esa música sea la propia del país -en todo caso sin excluir la universal- no añade sino limita las proyecciones estéticas de la enseñanza, pero entraña sutilísimas posibilidades extra estéticas de gran importancia para la formación de la conciencia nacional. Es por eso que en los últimos lustros. Nuestros gobernantes han incidido en el propósito de "enseñar" la vieja música popular argentina en las escuelas de Capital Federal. Entendamos bien; se trata de "enseñar" la música popular argentina a niños argentinos que, por lo visto no la conocen ¿no hay en ello un contrasentido? O la música no es popular o los niños no son argentinos. La música popular no se le enseña al pueblo, porque el pueblo es, precisamente "maestro de maestros". "Puede enseñársele, sin contradicción, tal o cual página "de su música", tal composición particular, pero no "la música suya". Como entidad caracterizada. La idea, librada antes a la iniciativa de algunos profesores, se formaliza y reglamenta ahora. Han intervenido buenos pedagogos y técnicos pero esta enseñanza, impuesta por decreto, ha tropezado con un primer escollo: los profesores de música, salvo esta o aquella excepción, no sienten ni conocen la música popular argentina. ¿No se advierte un nuevo contrasentido? O la música no es popular o los maestros no son argentinos". "La cuestión de enseñar al pueblo su música es paradójica. Merece algunas reflexiones. Dentro de los límites territoriales de nuestro país coexisten dos grandes núcleos de población que responden a estímulos emocionales de distinto carácter y origen. Uno está integrado por la gente de la vieja Argentina, genealógicamente hispánica, y en las provincias del norte y del oeste se encuentran las principales masas de sus individuos. Otro se compone de los descendientes inmediatos de inmigrantes europeos y domina en las zonas del este y el lejano sur. Cada núcleo siente de acuerdo a sus preferencias determinadas por el ambiente cultural en que vive. "Cultural" en sentido lato. Aquellos tienen hoy por suyas, las antiguas danzas picarescas y las canciones que llamamos "criollas", estos cultivan las de reciente importación europea, alguna acriollada entre ellas²⁰".

¹⁹ Fernández Calvo, Diana. Cancionero Infantil inédito de Carlos Vega: Método de lecto-escritura musical (vol.1) Reconstrucción a partir del boceto del autor y de fuentes biblio-hemerográficas [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega. 20.20 (2006). Disponible en <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/cancionero-infantil-inedito-carlos-vega.pdf>. [fecha de consulta: 24 de noviembre de 2012].

²⁰ Fernández Calvo, Diana. Cancionero Infantil inédito de Carlos Vega: Método de lecto-escritura musical (vol.1) Reconstrucción a partir del boceto del autor y de fuentes biblio-hemerográficas [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega. 20.20 (2006). Disponible en

Este acercamiento a Carlos Vega, permite articular los distintos elementos que conduzcan a una pertinente construcción del trabajo propositivo, y de manera particular sostener la importancia de incluir en la planificación diaria de los docentes de educación musical, repertorio de compositores lojanos, el mismo que se considera como un aporte a la educación musical.

CAPÍTULO II

2. Contexto histórico de la música en la ciudad y provincia de Loja

2.1. Los primeros ejecutantes

Una vez que se han ofrecido los fundamentos pedagógicos y didácticos del proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo, así como los diferentes autores que han realizado valiosos aportes a los métodos para la enseñanza de la música, es importante realizar una contextualización sobre el contexto histórico del desarrollo de música en la provincia y ciudad de Loja.

En Loja se cultivó con gran creatividad la música sacra como manifestación de la música litúrgica religiosa, la cual era empleada en los rituales y ceremonias religiosas con extensa riqueza vocal e instrumental, estas obras musicales fueron fuente de aportes al acervo cultural de la región y medios de promoción grupal de cantores, instrumentistas y ejercitantes lojanos que inspirados y bajo la influencia por el conjunto de dogmas religiosos-españoles, experimentaron una amplísima gamas de creaciones que los lojanos, al término e inicio de los dos últimos siglos, asumieron con extraordinaria complacencia²¹.

Es importante puntualizar que de los importantes artistas que a continuación se detallan y luego de un proceso de indagación de los distintos archivos existentes, no se pudo

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/cancionero-infantil-inedito-carlos-vega.pdf>.
[fecha de consulta: 24 de noviembre de 2012].

²¹ JARAMILLO RUIZ, Rogelio. Loja Cuna de Artistas. Pág. 65

puntualizar mayor información acerca del lapso de tiempo de existencia que estos cultores favorecieron a la ciudad.

Dentro de estos creadores se encuentra la **Sra. Adolfina Castillo Moreno de Cabrera**, al referirse a ella Rogelio Jaramillo decía “tocaba con demasiada elegancia la guitarra, el tiple y el arpa”²².

También se destaca Srta. Lucrecia Cabrera Castillo quien recibió de su madre las primeras nociones musicales. De ella aprendió algunas melodías y otras por intuición, que pese a lo discontinuado de su práctica, es una de las pocas mujeres que lo conserva y ejecuta en un instrumento de la época (1911).

El **Sr. Luis Abendaño**. Tocaba el arpa con una habilidad asombrosa. Sus veladas eran de carácter reservado, siendo recordadas hasta hoy sus interpretaciones, única persona que tenía en propiedad este maravilloso instrumento.

Dentro de la música sacra se destacaron y fueron reconocido el **Padre Domingo Jauri** fue considerado un magnífico cantante y escritor. Por su parte el también Padre **Pedro Bracho** fue reconocido como un tenor mercedario excelente, que conformó los grupos musicales más importantes de la época. El **Padre Saturnino Gorri** quien fuera barítono del Coro de San Francisco, otro con mucho reconocimiento fue el padre **José María Milla** quien fue cantante tiple del Coro de San Francisco, el **padre Ricardo Espinal** franciscano de procedencia española, una de las muy pocas voces graves (bajo) de ese tiempo.

Por otra parte en la época de destacaron **Pbro. Ricardo Moreno** Flautista y hábil músico, **Pbro. César Palacio Cueva** Magnífico pianista de la época pasada, **Agustín Palacio Cueva** quien ejecutaba la guitarra.

Fue muy reconocida por R. Jaramillo la **Sra. Amelia Bustamante de Larriva** quien tocaba melodio y piano. En muchas de las ocasiones se la veía y oía ejecutar en algunas

²² JARAMILLO RUIZ, Rogelio. Loja Cuna de Artistas. Pág. 76

de las capillas de la ciudad. "Tempestad en el Cabo de Hornos" y gran parte de Música escogida clásica formaban parte de su repertorio.

Por su parte el padre **Guillermo Milla.-** Franciscano, español, cantante compañero del Padre Pablo, **Agustín Bravo Palacios.-** hermano de Aparicio Bravo, fue un gran aficionado al arte musical ejecutaba el órgano en Céllica y músico de nota, **Reinaldo Polo.-** un bajo muy sobresaliente, integraba como cantante conjuntos corales formados en las Iglesias de la ciudad.

Destacado fue **Leoncio Godoy** quien cantaba de una manera muy particular, era además pianista y guitarrista. Aprendió música en la ciudad de Lima, en donde residió por algún tiempo. En la época también se reconocen al padre **Bernardino Obierna.-** Barítono español, escritor y poeta al **Padre Ventura Salazar,** uno de los magníficos tenores españoles que residió en nuestra ciudad, el **Padre Nicolás Sola.-** (tiple) Una voz muy aguda que se unió a la gran temporada musical de Loja.

Otro cantante brillante fue **José Días,** también la lojana **Carmen Vaca Alvarado** pianista, practicaba la música con incesante devoción, así como **Agustín Vaca Flores** quien también fue un pianista muy destacado. Reconocido además fue **Víctor Manuel Vaca Alvarado** persona de excelentes aptitudes musicales, practicó al igual que toda la generación de músicos, de su estirpe.

Para el presente investigativo se señala a los primeros ejecutantes de la ciudad y provincia de Loja, pues gracias a ellos, músicos, compositores, intérpretes, Ecuador cuenta con una ciudad rica en cultura junto con otras del país; y, por otro, porque reconocer la historia es identificarse como ciudadano dentro de un muy país lleno de mucha diversidad cultural. En la obra creativa de estos destacados artistas, hoy es reconocida la ciudad de Loja como cuna de la cultura ecuatoriana.

2.2. Compositores de Loja período 1873-1920.

Una de las características de este período es que los compositores se van desprendiendo mínimamente de la influencia clerical, estos intensifican su faena musical hacia lo profano sin descuidar lo que inicialmente encontraron en las verdaderas escuelas de sustentación conventual. El populismo seccional, obliga a la exploración y creatividad culta y popular, es así que organistas, armonistas, pianistas, vihuelistas, guitarristas, violinistas y cantores, inicialmente, brindan lo que aflora a su estilo e idiosincrasia, logrando una mayor madurez musical, esto es, en lo imitativo, recreativo y expresivo que facilita el crecimiento e interés artístico grupal afirmado cada vez más, en el libre desarrollo de su voluntad, cargada de nuevas y mejores emociones²³.

Entre los compositores que pertenecieron a este período se destacan: Miguel Antonio Cano Madrid (1902-1973), Antonio de Jesús Hidalgo Navarro (1873-1953), Víctor Máximo Agustín Rodríguez (1874-1948), Antonio Moreno Iñiguez (1909-1970), Segundo Puertas Moreno (1897-1964), Daniel Amijos Carrasco (1912-1979), Dr. Augusto Guerrero Varillas (1979)

Además para los efectos del estudio en la presente investigación se utiliza el material musical de los siguientes compositores: Salvador Bustamante Celi (1876-1935), Segundo Cueva Celi (1901-1969), Ángel Benigno Carrión (1924- 1973), Dr. Francisco Rodas Bustamante (1895-1976) y Carlos Valarezo Figueroa (1911-1998).

2.2.1. Salvador Bustamante Celi



"Nuestro discutido artista Don Salvador Bustamante Celi, nace el día primero de marzo de 1876, en la ciudad de Loja. Sus padres fueron Don Teodosio Bustamante y Doña Mercedes Celi; es uno de los primeros eminentes compositores de música, cuyas

²³ JARAMILLO RUIZ, Rogelio. Loja Cuna de Artistas. Pag.83

creaciones fueron delicadamente apreciadas aún en el viejo continente. Su señora madre Mercedes se sabe que también fue entroncada con ilustres artistas.

Después realizar los primeros estudios en su ciudad natal y en la Escuela de los Hermanos Cristianos y como estímulo a su dedicado estudio se traslada a la Capital de la República en goce de una beca otorgada por la Municipalidad Loja, donde ingresa a la Escuela de Los Salesianos, a la edad de 13 años. Allí es donde se inicia en el difícil arte de Chopin y Beethoven y en donde mantuvo estrecha confianza que le permite recibir las enseñanzas de los prestigiados pianistas Aparicio Córdova y se dedica al mismo tiempo a practicar otras labores manuales²⁴.

Múltiples fueron las contrariedades con que tropezó para responder a los anhelos artísticos de su alma predestinada; pues, sus estrecheces económicas no le prestan facilidades para emprender en un estudio especial sobre el arte musical. De regreso a Loja, como no encontrara ambiente propicio para desarrollar los pocos conocimientos adquiridos en Quito, previo un supremo esfuerzo y renunciando al dulce calor del hogar, se separa de su madre Mercedes y emprende un peregrinaje azaroso y atormentado; pero que más tarde había de perfeccionarlo en la plena adquisición de la música, en sus diferentes escuelas y manifestaciones. Efectivamente fue a Lima, donde con paciente y eficaz estudio adquirió profundos conocimientos de Armonía, Instrumentación, Composición, Contrapunto, etc. Dominó el piano, el órgano y muchos otros instrumentos musicales. Desempeñó el cargo de organista de la Catedral de los Virreyes. Se cuenta además que un sobresaliente músico europeo al escuchar una de sus interpretaciones manifestó libremente "no saben ustedes la calidad de artista que poseen."

El Mto. Bustamante Celi resulta un aporte cultural significativo para toda comunidad local y nacional, por ello para efectos de estudio en el presente trabajo de investigación, es necesario recopilar de su repertorio el pasillo "Adiós a Loja", el cual forma parte del repertorio seleccionado para la metodología que se propone.

²⁴ JARAMILLO RUIZ, Rogelio. Loja Cuna de Artistas. Pág. 119-121

2.2.2. Segundo Cueva Celi



Nació en Loja el 10 de enero 1901, vivió hasta los 68 años de edad, dejó de existir en la capital de la República luego de soportar una larga y penosa enfermedad. Su muerte enlutó no solamente al arte nacional sino al latinoamericano ya que su profunda inspiración rebasó los lindes patrios, prestigiando al Ecuador y especialmente a esta tierra lojana que fue la cuna de sus inolvidables melodías. Fueron sus padres el Sr. Dr. Juan Cueva García y la Sra. Zoila Celi. Desde muy niño cultivó su afición por la música, habiendo sido el alumno predilecto de esa otra gran lumbrera de la música ecuatoriana Salvador Bustamante con quien estuvo ligado también por nexos de proge²⁵.

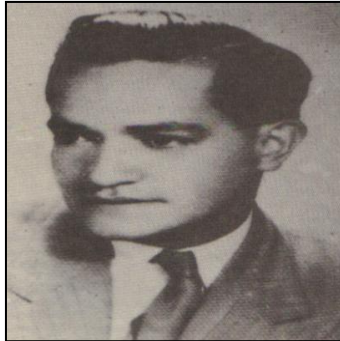
En su fecunda y generosa vida artística tuvo infinidad de canciones, pasillos, vales, himnos, composiciones escolares, etc., descollando entre ellos sus famosos e inolvidables pasillos: "Vaso de Lágrimas", "Corazón que no olvida", "Reproche", "Pequeña Ciudadana", "Amargos Resabios", "Para Tus Ojos", "Para Mi Reina", "Olvida Corazón", "Joyel de Amor", "María", "Si volverás un Día", "Mi último recuerdo", "Solo por Amarte" y muchísimos otros que forman parte del repertorio más popular de la música ecuatoriana.

Para la presente investigación, se ha creído pertinente recoger de la fecunda y generosa vida artística del maestro Segundo Cueva Celi, aquellas obras que por circunstancias ajenas no han tenido la posibilidad de ser promovidas, de manera que se ha tomado de su amplio repertorio el vals que lleva por título "Mi último recuerdo", con el objeto de ser

²⁵ JARAMILLO RUIZ, Rogelio. Loja Cuna de Artistas. Pág. 125-126

estudiado por medio del solfeo y a la vez sea reconocido y valbrado por la comunidad en general.

2.2.3. Ángel Benigno Carrión



Nació en la ciudad de Loja, el 20 de abril de 1924, siendo sus padres los señores Manuel Benigno Carrión y Rosa Escaleras. Su educación primaria la realizó en el Instituto "Miguel Riofrío" de esta ciudad. Luego su educación secundaria la recibió en el Colegio "Bernardo Valdivieso" de Loja²⁶.

Continuando sus estudios secundarios, se inició en el cultivo de la música con el destacado profesor lojano señor Segundo Cueva Celi quien guió sus pasos acertadamente, dejando entrever desde ya su aptitud por la música desde muy joven. En muy poco tiempo comenzó a dictar cátedra de música en los planteles primarios de la ciudad y en diversos hogares lojanos, hasta que la Dirección Provincial de Educación consiguió del Ministerio de Educación Pública le extendiere el nombramiento de profesor titular de Música de las escuelas de la ciudad. Obtenido el título de Bachiller en Humanidades Modernas y Sociales, cursa sus estudios superiores en la Universidad Nacional de Loja, en la Facultad de Jurisprudencia, en la que obtuvo el título de Licenciado en Ciencias Políticas y Sociales. Su espíritu aquilatado por el cultivo del divino arte, lo condujo hacia las grandes conquistas artísticas. Y así, en primer lugar, obtuvo la honrosa designación en el cargo de Primer Supervisor de Educación Musical de la Provincia de Loja, en donde dejó profunda huella de organización y competencia en el

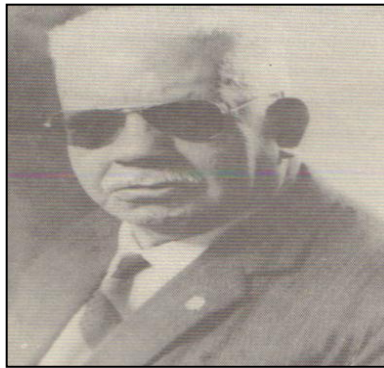
²⁶ JARAMILLO RUIZ, Rogelio. Loja Cuna de Artistas. Pág. 126-127

desempeño de sus labores y formación de personal que más tarde serían los profesores de música de las escuelas de la provincia.

Por algunas ocasiones invitado, asistió a cursos de entrenamiento musical a la ciudad de Quito, y efectuó giras artísticas por la República del Ecuador y Colombia difundiendo la música ecuatoriana y sus creaciones. Intervino con singular lucimiento por varias veces en los diversos concursos musicales de la Lira y la Pluma Lojanas, habiendo obtenido merecidos estímulos y haciéndose acreedor a primeros y segundos premios, en que lució su delicada inspiración y la maestría en la estructura y la composición musical armoniosa y sentimental del pasillo que era su predilección. Como consecuencia de su esforzada y sacrificada labor artística musical, le sobrevino una grave dolencia que lo mantuvo imposibilitado en el lecho del dolor por seis años consecutivos, luchando entre la vida y la muerte, hasta que un día aciago, el 28 de marzo de 1973, se apagó su existencia dejando atrás de sí la estela inmortal de sus recuerdos en el cielo del arte. Como homenaje de reconocimiento y gratitud a su labor musical por muchos años, el Sr. Ministro de Educación, el año de 1974, designó a la Escuela Fiscal Mixta de Tangula del cantón Macará con el nombre de "Licenciado Ángel Benigno Carrión".

Por lo anteriormente expuesto, se considera imprescindible recopilar del repertorio del Mto. Ángel Benigno Carrión el pasillo que lleva por título "Intermezzo", el cual permite por un lado, su estudio por medio del proceso metodológico del solfeo; y, por otro el de ser reconocido por los involucrados en el presente trabajo de investigación y los alumnos que estudian la Educación Musical quienes serán los herederos del acervo cultural lojano.

2.2.4. Dr. Francisco Rodas Bustamante



Loja, cuna de muchos predestinados para el arte musical, es la tierra que ve nacer a Francisco Rodas Bustamante; hijo de Don Daniel Emilio Rodas y de la Sra. Antonia Bustamante. Nació el 19 de septiembre de 1895. Sus padres conociendo la afición del niño por la música, supieron encaminarlo por el camino afín a su talento²⁷.

Don Salvador Bustamante Celi y Don Antonio Hidalgo, consagrados en este arte fueron sus maestros. Aprendió teoría y efectuó una práctica constante en el teclado, el piano instrumento de su predilección hasta llegar a ser uno de los mejores pianistas de la ciudad. Sus capacidades le llevaron a ser pronto designado profesor de música en la escuela "Miguel Riofrío", iniciando con los niños -que habían de ser más tarde los hombres de hoy- el apostolado del arte. Esto lo realizaba sin descuidar por supuesto sus estudios de Jurisprudencia, que los terminó graduándose de Abogado. En esta profesión ha obtenido constantemente cargos relevantes. Don Salvador Bustamante Celi, Don Segundo Cueva Celi y el Doctor Francisco Rodas, fueron los dirigentes principales del célebre Septeto Lojano, que ganó mucha fama en esta ciudad y aún fuera de ella, actuando siempre con brillantez y mereciendo muchos elogios de la ciudadanía y de la prensa. Se interesó tanto en demostrar su verdadera superación que el Pbro. Don Lautaro Loaiza, le ofreció una beca para que fuera a estudiar en el Conservatorio de Quito y perfeccionara sus estudios; un egoísmo infundado hizo fracasar este decidido apoyo. Pero este azaroso pesar no impidió para que Francisco continuara interpretando música de los mejores clásicos y perfeccionando así sus cualidades sobresalientes. El público premiaba con aplausos al artista novel, cuando actuaba en Veladas o Conciertos

²⁷ JARAMILLO RUIZ, Rogelio. Loja Cuna de Artistas. Pág. 134-135

públicos. En 1940 se escenificó La Traviata, Opera famosa de Verdi, para solemnizar las Fiestas Universitarias y donde actuaron 24 jóvenes lucidamente bajo su dirección.

Así mismo, para efectos de estudio en la presente investigación, se ha tomado del legado musical del Mto. Rodas Bustamante el pasillo "Por qué Será", obra que ha permanecido durante años en el olvido, sin tener la posibilidad de ser difundida, menos aún ser estudiada por medio de una propuesta metodológica de solfeo.

2.2.5 Carlos M. Valarezo Figueroa

Nacido en la ciudad de Loja, el 14 de agosto de 1911, hijo del Doctor Adolfo Valarezo C. y Rosa Figueroa Celi.

Los estudios primarios los realizó en la escuela de los Hermanos Cristianos y los secundarios en el colegio Bernardo Valdivieso. Desde muy peceño se inclinó por el arte musical y se matriculó en la escuela de Música de instrumentos de viento de la Unión Obrera Primero de Mayo, siendo profesores de la misma los maestros David Pacheco y Manuel Torres. Carlos Valarezo, siempre se consideró un maestro aficionado de la composición, sin embargo posee un centenar de piezas recopiladas en un álbum, así como himnos para las escuelas Sucre de Santa Rosa, Eliseo Álvarez de la ciudad de Loja y al Ejército Ecuatoriano.

De la obra musical del Mto. Carlos Valarezo quien ha sido para la ciudad y provincia de Loja un enorme aporte a la cultura y que ha rebasado las fronteras del país, se considera su estudio por medio del sanjuanito "Alégrate Corazoncito"

2.3. Compositores de Loja período 1920-1945

La intensión renovadora de tendencia artística se define a principios del Siglo con verdaderas determinaciones progresistas²⁸.

Los compositores que pertenecen a tal período entre otros son: Lauro Guerrero Varillas (1904-1981), Emilio Jaramillo Escudero (1896-1980), entre otros, sin embargo, con la intención de recopilar el material que se utiliza para el desarrollo de la presente investigación, se recurre a los siguientes autores: José María Bustamante Palacios (1910-1998) y Marco A. Ochoa Muñoz (1918-1996).

2.3.1. José María Bustamante Palacios



"Nació en Macará el mes de mayo de 1910. Hijo de Judith Palacios y de Salvador Bustamante Celi. Estudió música bajo la dirección de su señor padre, quien le inculcó conocimientos de teoría, solfeo, dictado, instrumentación y composición. Desempeñó los siguientes cargos: Director de las Bandas de Música de Zaruma, Cariamanga, Sociedad "Obreros de Loja", Sociedad "Unión Obrera 1 De Mayo", Colegio "Bernardo Valdivieso". Organizó y dirigió la Orquesta "Loja", que se conformaba por dos Saxos, Piano-acordeón, Guitarra y Jazz. Ingresó al Ejército con el grado de Oficial para dirigir las Bandas Militares de Loja, Cuenca y Pasaje. Ha ejecutado y ejecuta los siguientes instrumentos: trombón, clarinete, saxo y violín. Es miembro activo de la Casa de la Cultura Núcleo de Loja, fue Director de la Escuela de Música de la Universidad de Loja.

²⁸ JARAMILLO RUIZ, Rogelio. Loja Cuna de Artistas. Pág. 205

Acuerdos conferidos: El Consejo Directivo del Colegio de Señoritas Máchala de El Oro. Escuela "Cristóbal Colón" de la ciudad de Pinas, Colegio "13 de Mayo" de la ciudad de Portovelo, como autor de creaciones musicales de los referidos Colegios. Es autor de música y letra de algunas de sus muchas inspiraciones. Condecoraciones recibidas: "Lira de Oro" otorgada por la Sociedad "Obreros de Loja" como autor de la música del Himno a dicha entidad.- Primer Premio por el Concurso de Orquestas en los años 1934 y en 1949, el Segundo Premio.-Escudo Nacional conferido por el Ministerio de Defensa por el Concurso de Bandas Militares realizado en Quito en el año 1958.- Tarjeta de Plata otorgada por la Sociedad "Alianza Obrera" de Cuenca, en reconocimiento por su labor realizada en la Banda de la misma Sociedad. Como compositor tiene un extenso repertorio de piezas musicales como: Himnos, Marchas, Valses, Pasillos, Sanjuanitos, Cánticos Escolares, Cánticos de Navidad y Cánticos religiosos.

Para efectos de construcción de la propuesta metodológica, se recurre a José María Bustamante quien es considerado un maestro que durante su camino del arte definió a muchos de sus discípulos consolidándolos por medio de reglas y preceptos, y quien durante su existencia tuvo un gran reconocimiento a su labor, en tal virtud se torna necesario incorporar de su repertorio un hermoso pasacalle que lleva por título "Lojanita Linda".

2.3.2. Marco A. Ochoa Muñoz



Nace en la ciudad de Loja el 22 de octubre de 1918. Sus padres: Don. Juan José Ochoa Serrano y Doña Virginia Muñoz²⁹. Sus primeros estudios musicales los hizo con el señor

²⁹ JARAMILLO RUIZ, Rogelio. Loja Cuna de Artistas. Pág. 212-213

Agustín Vaca Flores. Después continuó sus estudios en la ciudad de Quito, con los profesores Pedro M. Noroña y Enrique Córdova, Profesores del Conservatorio Nacional de Música. Otro de los Profesores que cooperó activamente en su formación fue el señor Segundo Cueva Celi, conocido artista ecuatoriano. Luego ingresa en el Conservatorio de Música de la Universidad de Loja, habiendo aprobado siete años de piano y las materias correspondientes. Concurrió a dos cursos de Capacitación Profesional en los años 1961 y 1964, en la ciudad de Quito, habiendo obtenido los certificados respectivos.

Desde muy joven se dedica a la Composición Musical en el aspecto folklórico, habiendo producido muchas creaciones. En su haber cuenta con varias grabaciones realizadas en diferentes marcas de discos. Cabe señalar que don Marcos Ochoa, posee una magnífica Documentación, que lo acredita con un verdadero valor de la música en nuestra tierra. Desempeñó la Cátedra de Música en el Colegio Experimental "Bernardo Valdivieso" y en el Conservatorio de Música "Salvador Bustamante", donde tuvo amplia acogida por parte de colegas y alumnos. En el año 1953, con el Coro del Colegio "Bernardo Valdivieso", obtuvo el Premio "Carlos Julio Arosemena", Presidente Constitucional de la República. También obtuvo Primer Premio Coral con alumnos del mismo establecimiento y con el mismo Coro obtuvo Primer Premio, con la presentación de Música Folklórica Nativa. Es autor del Himno a la Provincia de Zamora-Chinchipe, por lo que mereció Medalla de Oro, otorgada por el I. Concejo Municipal de Zamora. Es autor del Himno a la Escuela de los Hermanos Cristianos de Loja. El público lojano ha dado cuenta de las innumerables intervenciones artísticas ya con artistas locales y nacionales; ya con artistas extranjeros.

Es así como Marco Ochoa está catalogado como uno de los más sobresalientes músicos compositores de la época, que en breves lineamientos resaltamos su personalidad, que hacen esperar de él a través de sus magníficas ejecutorias como pianista mucho más todavía.

Por lo anteriormente señalado y para efectos de estudio en la presente investigación, de todo el legado musical del Mto. Ochoa Muñoz se ha estimado conveniente insertar en las lecciones de solfeo el pasillo denominado "Horas de Intimidad".

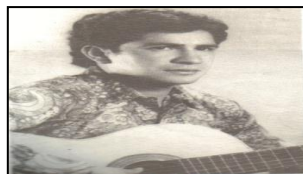
2.4 Compositores de Loja período 1960-1978

Las diferentes épocas marcan la existencia de insignes maestros músicos compositores que afirman la pléyade de ciudadanos lojanos de la cultura nacional, que nuestra benigna región con estima, respeto y dignidad se precia de ser cuna³⁰.

Esta etapa en la vida musical lojana y ecuatoriana, es quizá, una de las más importantes porque en ella se aglutinan entidades y personas que celan por el hacer cultural, el incentivo, la promoción y el cultivo de las diferentes manifestaciones. Liberada un poco más de la enclaustrada burocracia aunque se conserve aun parte de ello, se observa un trabajo más compacto de transmisión con hechos reales, la expresión maravillosa de mensaje a nuestro pueblo.

Para el desarrollo del presente trabajo investigativo, se enfocará el estudio en el repertorio del siguiente maestros: Tulio Germán Bustos Cordero (1946), Benjamín Pinza (1950), quienes todavía nos acompañan para engalanar nuestra ciudad y no han tenido la posibilidad de ser reconocidos por su obra, por lo tanto sus melodías han sido recopiladas para incluirlas en una propuesta metodológica.

2.4.1. Tulio German Bustos Cordero



Compositor nacido en Zumba (Provincia de Zamora Chinchipe) el 12 de julio de 1946. A la edad de 2 años fija su residencia en la ciudad de Loja. Sus estudios primarios los realiza en la Escuela "Miguel Riofrío" y en la Escuela de los hermanos cristianos. Sus estudios Secundarios los cursa en el Colegio Nacional "Bernardo Valdivieso" y los

³⁰ JARAMILLO RUIZ, Rogelio. Loja Cuna de Artistas. Pág. 281

Superiores en la Universidad Nacional de Loja (Facultad de Agronomía y Veterinaria), obteniendo a la postre, el título de Ingeniero Agrónomo en 1974.

En compañía del Conjunto Universitario (agrupación lojana) ha recorrido todo el Ecuador. Con el mismo conjunto, en dos oportunidades a las ciudades peruanas de Sullana y Piura y ha participado en la Feria de "Tres Reyes". Ha realizado una gira a Colombia en el año de 1972, por las principales ciudades. En el mismo año ha realizado giras artísticas a las principales ciudades de Perú, Chile y Argentina, en compañía del Conjunto "Muyacay" (Grupo indígena folklórico) de la provincia de Imbabura.

Composiciones:

Canciones de Protesta	25
Pasillos	8
Baladas	17
Boleros	11
Valses	3
Canciones-poemas	3
Música Nacional (danzantes)	2
Canciones Rítmicas	2
TOTAL	70

La primera creación musical fue compuesta el 10 de junio de 1968 a la memoria de un obrero, amigo proletario y en la noche de velación, el autor interpretó la canción en su memoria. "El negro Alejandro ha muerto, sin cura y sin confesión. El negro Alejandro ha muerto, sin bóveda ni panteón. Un domingo 10 de junio, entre dos tablas por cama, sin colchón y sin almohada, para siempre se durmió. Él trabajaba en el río. Se alimentaba de penas. Él se vestía de frío, y cantaba sus condenas. Negro por qué amaste tanto, si nunca fuiste tú amado, tú que conociste el llanto nadie por ti ha llorado".

Para el presente trabajo de investigación, se hace necesaria la realización del estudio del vals denominado "Cosas Extrañas", mismo que permite el reconocimiento del trabajo

realizado por nuestros cultores, como también el poder abordarlo y transmitirlo por medio del texto de solfeo.

2.4.2. Benjamín Pinza Suárez

Nació en Loja el 17 de mayo de 1950. Sus padres fueron el señor Eleuterio Modesto Pinza y Herlinda Suárez, contrajo matrimonio con la Lic. Rita María Tapia Flores. Los estudios primarios en la Escuela Belisario Quevedo, los secundarios en el Normal Eloy Alfaro, los universitarios y de postgrado en la Universidad Nacional de Loja.

Ha compuesto varios temas que han sido musicalizados por los más destacados maestros de Loja como Marco Ochoa Muñoz, Manuel de J. Lozano, Sebastián Paredes, Galo Terán Arteaga, Alcívar Ortiz, Juan Gordón, entre otros. Además sus temas han sido grabados por destacadas agrupaciones musicales de la localidad como Los Caballeros de la Noche, La Agrupación “Los Rodríguez”, La Agrupación “Mariachis Águilas de México”, por el cantautor Alcívar Ortiz, entre otros.

Del compositor Pinza Suárez quien lo tenemos aún con vida en nuestra ciudad, se tomará en cuenta dos temas: un pasillo titulado “Comprende” y el albazo “Bella Lojanita” con el fin de realizar su respectivo estudio por medio del proceso metodológico del solfeo.

Finalmente todos los compositores lojanos incorporados en la presente investigación, cuyo material sirve para la propuesta metodológica, son nutridos por influencias múltiples, de las culturas indígenas, popular y universal alimentados por los perfumes de sus jardines y el caudal de sus ríos, lograron llevar a Loja en un buen sitio cultural dentro del país; o sea con el sabor nostálgico de la distancia, ya con la temura de pequeña ciudad, o la visión paisajista de a orillas del Zamora.

CAPÍTULO III

3. Metodología y resultados del diagnóstico de necesidades de la investigación.

3.1. Fundamentación de la metodología utilizada.

El diagnóstico de necesidades para indagar sobre el estado del proceso de enseñanza - aprendizaje del solfeo para los alumnos de la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja, se realizó siguiendo la utilización de los métodos de investigación científicas declarados en la introducción del presente informe, los cuales serán retomados para su mejor comprensión.

Los métodos del nivel teórico permitieron realizar un análisis de la información obtenida a través de los métodos empíricos aplicados para realizar el diagnóstico de necesidades de la investigación, es así que el método analítico sintético permitió realizar el análisis de los documentos de las obras de los compositores lojanos seleccionados, analizar los datos aportados por la encuesta aplicada a los estudiantes y llegar a la síntesis de las regularidades obtenidas de los criterios valorativos de los estudiantes con respecto a la enseñanza del solfeo. Este método también permitió realizar un análisis de los criterios aportados por los profesores con respecto a la enseñanza del solfeo y sintetizar las sugerencias realizados por ellos a partir de su experiencia para poder elaborar la metodología que se propone.

El método Inductivo – deductivo permitió a partir de los análisis realizados de cada una de los instrumentos aplicados, (encuesta y entrevista) realizar las deducciones de como didácticamente se podía dirigir el proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo utilizando las obras de los compositores lojanos.

Por su parte dentro de los métodos del nivel empírico se aplicó el análisis de documentos para el fichado de las obras seleccionadas de los compositores lojanos, la encuesta a los estudiantes en el momento de realizar el diagnóstico de necesidades de la investigación para constatar el estado de la enseñanza del solfeo en la formación de los profesionales de la Carrera de Educación Musical. La información obtenida con la encuesta a estudiantes fue complementada con la

que aportó la entrevista que se aplicó a profesores de la asignatura de solfeo para constatar las metodologías empleadas para la enseñanza del solfeo y las principales dificultades que están presentando los estudiantes, así como la posibilidad de incluir las obras de los compositores lojanos.

Para la realización del análisis de documentos como método empírico a partir de la metodología explicada en la introducción del presente informe, fue necesario realizar una **ficha** que recoge aspectos de relevancia y codificación del material recopilado, es decir, las unidades de análisis declaradas en la introducción, como lo muestra la figura a continuación:

TÍTULO	GÉNERO	ASPECTOS RÍTMICOS	ASPECTOS MELÓDICOS	GRADO DE DIFICULTAD			OBSERVACIONES
				Bajo	Medio	Alto	

A partir de la información obtenida del análisis efectuado en cada obra, se realizó el proceso de adaptación de las melodías establecidas, se procedió a la transposición (transporte de un pasaje musical de una tonalidad a otra) de las canciones que lo requerían, sin alterar la construcción armónica y melódica de la obra, es decir respetando la creación musical en su esencia (ver texto propuesto dentro de la metodología que se presenta en el siguiente capítulo). Por otro lado, el proceso enseñanza aprendizaje del solfeo los estudiantes lo aplican a la práctica a partir del uso delicado de la voz, adecuando las melodías de acuerdo a la tesitura vocal de los involucrados.

Como se ha explicado anteriormente también se aplicó la encuesta a los estudiantes de los módulos V y VII de la Carrera de Educación Musical (ver anexo 2)

3.2. Población y muestra

En cuanto al análisis de documentos el criterio de selección de la muestra fue intencional, pues solo se escogieron doce obras de compositores lojanos, entre académicos y populares en un contexto histórico a partir de la época renacentista hasta la actualidad, los criterios fueron los explicados en el capítulo II del presente informe cuando se expusieron cada uno de los compositores y se explicó en cada caso el porqué de cada obra seleccionada donde a partir de la relevancia de la composición o la poca divulgación que había tenido.

Para el caso de la selección de la muestra de los estudiantes para la aplicación de la encuesta es coincidente la población con la muestra, pues la encuesta fue aplicada a todos los estudiantes que están matriculados en la Carrera de Educación Musical en la Universidad Nacional de Loja en los módulos V y VII, y la entrevista a los docentes de la Carrera de Educación Musical y Conservatorio SBC tal como se detalla en el cuadro a continuación:

Docentes Carrera de Educación Musical	2
Docentes Conservatorio SBC	2
Estudiantes Módulo V	20
Estudiantes Módulo VII	20
TOTAL	42

3.3. Análisis de los resultados obtenidos de la encuesta aplicada a los estudiantes de los módulos V y VII de la carrera de Educación Musical de la UNL

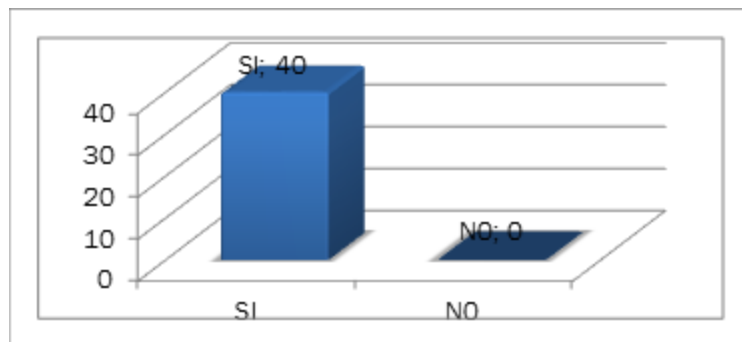
Pregunta 1

1. ¿Cree usted que es fundamental el estudio del solfeo para el proceso de enseñanza-aprendizaje musical?

Cuadro 1

Variables	f	%
SI	40	100
NO	0	0
Total	40	100

Fuente: Encuesta aplicada a los estudiantes de V y VII Módulos de la Carrera de Educación Musical

Gráfico 1

Investigador: Fredy Sarango Camacho

Como se puede apreciar en el cuadro y en el gráfico el 100 % correspondiente al total del universo encuestado es decir 40 estudiantes, expresan que es fundamental el estudio del solfeo para el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Estos datos son muy importantes pues corroboran la idea de la importancia que le atribuyen al solfeo los estudiantes, no es posible estudiar una carrera de Educación Musical sin los elementos teórico-práctico que brinda esta asignatura, pues el aprendizaje de los signos de la notación musical, de la técnica de entonar una melodía —haciendo caso de todas las indicaciones de la partitura— gesticulando la marca del compás generalmente con las manos y basándose siempre en un ritmo adecuado y —por lo común— pronunciando los nombres de las notas musicales entonadas, a diferencia de cantar al solfear se pronuncia la nota pero sin llegar a cantarla. Por ello la totalidad de encuestados manifiestan su

acuerdo en que es imprescindible el estudio del solfeo pues el mismo fortalece el proceso de formación de un estudiante de música.

Pregunta 2

2. Marque con X una opción.

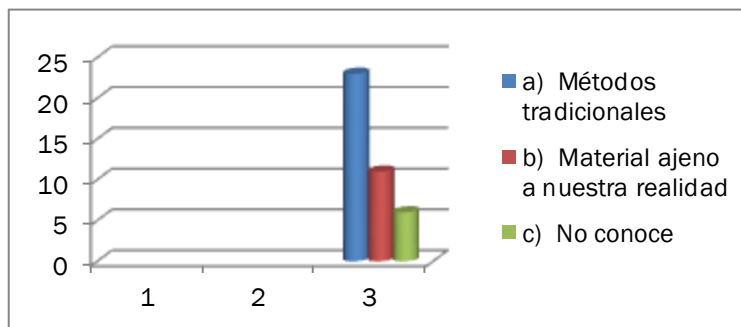
De acuerdo a su criterio: ¿De dónde extrae el docente las lecciones de solfeo para impartir sus clases?

Cuadro 2

Variables	f	%
a) Métodos tradicionales	23	57,5
b) Material ajeno a nuestra realidad	11	27,5
c) No conoce	6	15
Total	40	100

Fuente: Encuesta aplicada a los estudiantes de V y VII Módulos de la Carrera de Educación Musical

Gráfico 2



Investigador: Fredy Sarango Camacho

Como lo muestra la tabla y el gráfico de barra presentado el 57,5 % correspondiente a 23 personas, manifiestan que el docente para impartir sus clases de solfeo, utiliza métodos y lecciones tradicionales; 11 estudiantes que representan el 27,5 % del universo encuestado, mencionan que las mismas pertenecen a un material ajeno a nuestra realidad; y, el 15% que corresponde a 6 personas del total de encuestados indican que desconocen el particular.

Sobre este particular es necesario llamar la atención pues una parte fundamental en el aprendizaje del solfeo es, sin duda, la educación del oído musical, esto es imprescindible para un músico, porque la música está compuesta por sonidos ordenados de forma artística. Hay personas con aptitudes especiales lo cual les facilita el reconocer los sonidos, también las hay que necesitan una metodología para ejercitarse en el reconocimiento de las notas que forman una melodía, y saber transcribirla después de haberla escuchado, tanto en su aspecto rítmico como también en el melódico e incluso en el armónico. Es así que como se puede evidenciar en el cuadro y gráfico 3, la mayoría de encuestados concuerdan en que las lecciones que el docente utiliza para el solfeo, son extraídas de métodos tradicionales, por lo tanto son elaboradas para otro contexto social de ello se desprende su complejidad al momento de interpretarlas, en razón de ser muy agudas o por el contrario melodías graves para la tesitura vocal de los estudiantes de la UNL.

Pregunta 3

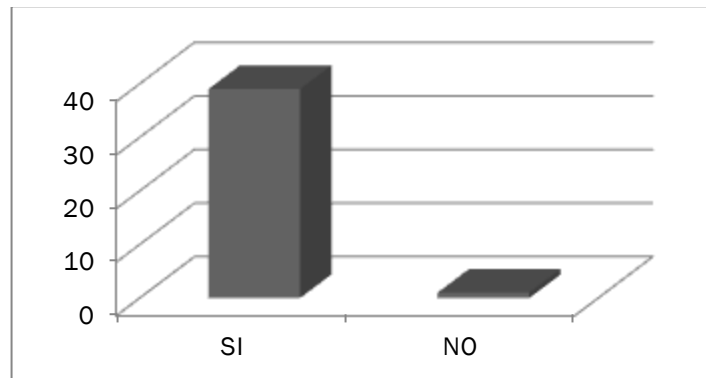
3. ¿Cree usted que resulta más efectivo el estudio del solfeo utilizando melodías de canciones de compositores lojanos?

Cuadro 3

Variables	f	%
SI	39	97,5
NO	1	0,5
Total	40	100

Fuente: Encuesta aplicada a los estudiantes de V y VII Módulos de la Carrera de Educación Musical

Gráfico 3



Investigador: Fredy Sarango Camacho

De los estudiantes encuestados, 39 que representan el 97,5 % del total del universo investigado, expresan que sería importante que el estudio del solfeo se lo imparta por medio de melodías de compositores lojanos, así mismo el 0,5 % que corresponde a una sola persona, manifiesta que no lo es. En virtud de ello se puede manifestar que las melodías de los compositores lojanos insertadas en un texto de solfeo, contribuirán sustancialmente a que su aprendizaje resulte ser más efectivo y motivante, como consecuencia se obtenga un mejor resultado de aprendizaje por parte de los estudiantes.

Pregunta 4

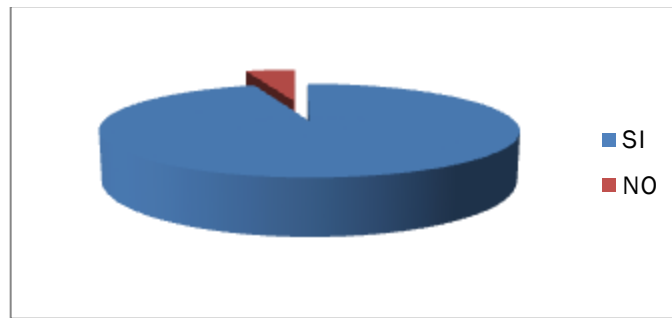
4. ¿Le ha resultado difícil interpretar vocalmente las melodías de solfeo propuestas hasta la presente?

Cuadro 4

Variables	f	%
SI	38	95
NO	2	5
Total	40	100

Fuente: Encuesta aplicada a los estudiantes de V y VII
Módulos la Carrera de Educación Musical

Gráfico 4



Investigador: Fredy Sarango Camacho

El 95 % que corresponde a 38 estudiantes del total de encuestados, mencionan que si les resulta difícil interpretar vocalmente las lecciones de solfeo propuestas hasta la presente; por otro lado el otro 5 % manifiestan que no les resulta complicado tal práctica. En esta dirección es importante recordar que en música tesitura (del italiano tessitura) hace referencia a la zona de la extensión de sonidos de frecuencia determinada que es capaz de emitir una voz humana o un instrumento musical. Se suele indicar señalando el intervalo de notas comprendido entre la nota más grave y la más aguda que un determinado instrumento o voz es capaz de emitir. También puede estar referido específicamente a la parte de la voz de un cantante en la que se produce la mejor calidad sonora y un timbre más adecuado. Por ello de acuerdo a la información obtenida, los estudiantes se les dificulta realizar una interpretación adecuada de las lecciones de solfeo, por estar en un registro no acorde a su tesitura vocal.

Pregunta 5

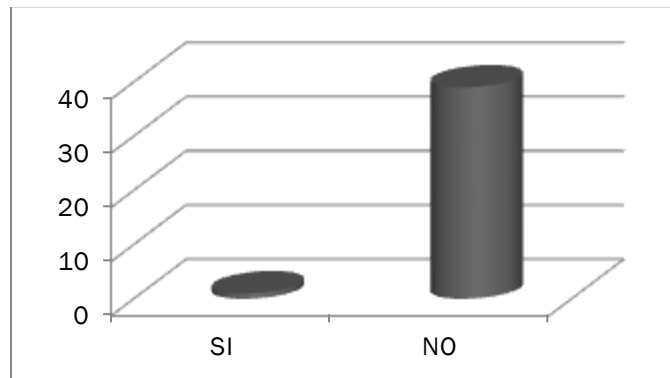
5. ¿Conoce si existen textos de solfeo con material de compositores lojanos?

Cuadro 5

Variables	f	%
SI	1	0,5
NO	39	97,5
Total	40	100

Fuente: Encuesta aplicada a los estudiantes de V y VII Módulos de la Carrera de Educación Musical

Gráfico 5



Investigador: Fredy Sarango Camacho

Sobre este aspecto 39 estudiantes para un 97,5 % de los encuestados, mencionan que no existen textos de solfeo elaborados con la música de compositores lojanos; sin embargo existe 1 alumno que representa el 0,5 % manifiesta que si hay. Este elemento llama la atención del investigador para la propuesta de metodología que realiza la investigación, pues a partir de este elemento es necesario concebir para la metodología de la enseñanza del solfeo que se propone, un texto que contenga obras de compositores lojanos como reflejo del contexto donde viven los estudiantes, de una realidad cercana a ellos.

Pregunta 6

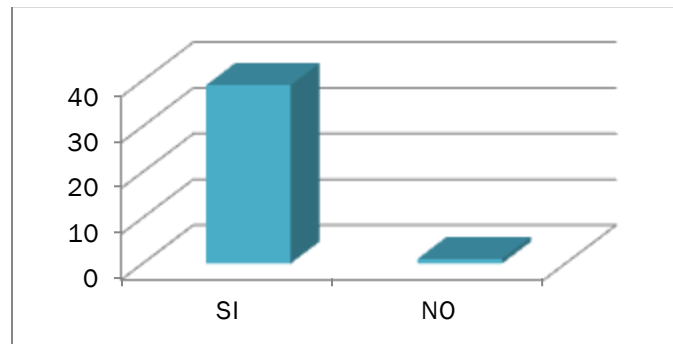
6. ¿Estaría de acuerdo en que se elabore un texto de solfeo con material de compositores lojanos?

Cuadro 6

Variables	f	%
SI	39	97,5
NO	1	0,5
Total	40	100

Fuente: Encuesta aplicada a los estudiantes de V y VII Módulos de la Carrera de Educación Musical

Gráfico 6



Investigador: Fredy Sarango Camacho

Esta interrogante ha obtenido una respuesta afirmativa por 39 estudiantes que representan el 97,5 % del total de encuestados, mencionan que si debe elaborarse un texto de solfeo con material de compositores lojanos; así mismo 1 persona que representa el 0,5 % manifiesta que no es necesario.

La música de compositores lojanos se encuentra dispersa por todas partes del país y América Latina. En la ciudad de Loja, existe un museo en donde guardan aquellos instrumentos utilizados por los grandes exponentes de música de la época, partituras originales de los compositores lojanos, esto se convierte en una fortaleza para la recopilación de la información y poder elaborar un texto que responda a las creaciones locales para la enseñanza del solfeo.

Pregunta 7

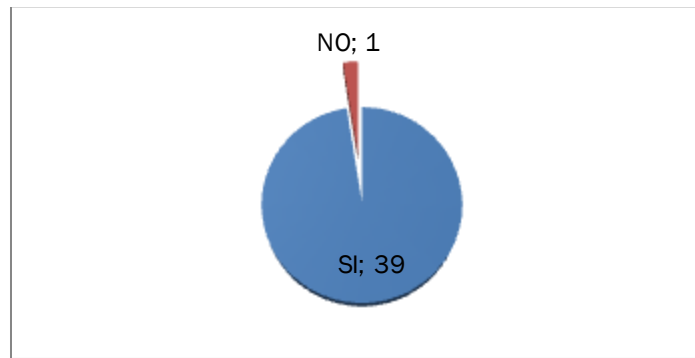
7. ¿Cree usted que el reconocimiento del legado musical de los cultores lojanos coadyuva al fortalecimiento de la identidad cultural de los habitantes de la ciudad y provincia de Loja, de manera particular de las y los estudiantes de la Carrera de Educación Musical de la UNL?

Cuadro 7

Variables	F	%
SI	39	97,5
NO	1	0,5
Total	40	100

Fuente: Encuesta aplicada a los estudiantes de V y VII Módulos de la Carrera de Educación Musical

Gráfico 7



Investigador: Fredy Sarango Camacho

El 97,5 % que corresponde a 39 estudiantes del total de encuestados, expresan que con la música de compositores lojanos, se fortalece la identidad cultural de los involucrados en este proceso; por otro lado 1 persona que representa el 0,5 % manifiesta que no incide en el fortalecimiento cultural.

En esta dirección se reconoce la identidad cultural es un conjunto de valores, orgullos, tradiciones, símbolos, creencias y modos de comportamiento que funcionan como elementos dentro de un grupo social y que actúan para que los individuos que lo forman puedan fundamentar su sentimiento de pertenencia que hacen parte a la diversidad al interior de las mismas en respuesta a los intereses, códigos, normas y rituales que comparten dichos grupos dentro de la cultura dominante. La construcción de identidades, es un fenómeno que surge de la dialéctica entre el individuo y la sociedad, (INPC, 2007). Por lo tanto la música de los compositores lojanos y conforme la información recopilada de la mayoría de encuestados manifiestan que si incide favorablemente en el fortalecimiento de la identidad cultural de la comunidad lojana.

3.4. Resultados obtenidos de la entrevista aplicada a los docentes.

Se realizó la entrevista a 4 docentes que imparten la asignatura de solfeo, 2 en la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja y 2 en el Conservatorio Salvador Bustamante Celi.

La pregunta no 1 estuvo dirigida a buscar las consideraciones de los profesores sobre el valor del solfeo para el proceso de enseñanza aprendizaje de los estudiantes que se forman en las instituciones de Formación Musical.

Los cuatro profesores entrevistados coincidieron en gran medida en los siguientes criterios:

- Todos afirman que el estudio del solfeo es fundamental para todo profesional de la música ya sea como educadores o instrumentistas.
- Por otro lado un gran porcentaje de docentes reconocen que la instrucción que se obtiene por medio del solfeo, se convierte en los cimientos sobre los cuales se pueden construir los demás conocimientos musicales.
- Así mismo otro docente expresa que es importante, porque a través de él se logra dominar la lectura y escritura de todos los signos que se emplean en la música.

La pregunta No 2 estuvo dirigida a explorar la procedencia de los materiales y textos que son utilizados en las clases de solfeo por parte de los docentes, en estas respuestas la totalidad de los docentes coinciden en opinar que para diseñar sus planificaciones, recopilan material ya establecido, ajeno a nuestra realidad de obras de compositores foráneos de la música clásica europea, o los mismos con los que le enseñaron a ello, explican que elaboran sus planificaciones de acuerdo a su formación y a la experiencia adquirida en su práctica profesional.

En la pregunta No 3 se pidió que explicaran los métodos de solfeo utilizados por ellos y cuáles según su criterio permiten alcanzar un aprendizaje significativo en los estudiantes. Sobre esta interrogante la gran mayoría indican que el método más utilizado es el Solfeo de los Solfeos, el que permite obtener buenos resultados, sin embargo tienen que recurrir a la realización de otras actividades encaminadas al fortalecimiento de la enseñanza del solfeo, para que no se torne en una asignatura poco interesante para los estudiantes, y no conlleve a la despreocupación y la desmotivación. Otro docente manifiesta que no existe

malos métodos de solfeo, sino más bien no existe la preparación profesional adecuada para impartir tales conocimientos a los estudiantes, por lo tanto no se pueden obtener resultados favorables.

La interrogante No 4 se dirigió a constatar sobre el tiempo que se han desempeñado como docente si conocen o han utilizado textos de solfeo contruidos con material de compositores lojanos elaborados con el fin de fortalecer el proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes. Sobre este particular la totalidad los docentes expresan su desconocimiento acerca de un texto elaborado con obras de compositores lojanos que conlleve a obtener un mejor resultado de aprendizaje de los estudiantes, a pesar de ello, tienen claro que sería de mucha importancia tener a disposición de la comunidad musical, un material que permita facilitar la enseñanza del solfeo y mejor aún construido acorde a las necesidades que se identifican en nuestro entorno

La pregunta No 5, sobre si la posibilidad de elaboración de un texto de solfeo con material de compositores lojanos ayudaría al perfeccionamiento del proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes pertenecientes a la Institución de Formación Musical, todos los docentes coinciden de manera favorable, en razón de que la propuesta es novedosa, siempre y cuando sea diseñada con los parámetros metodológicos pertinentes y el rigor científico adecuado.

La pregunta No 6 estuvo dirigida a corroborar los resultados de la pregunta anterior por lo que se preguntó su criterio y acuerdo en la elaboración de un texto de solfeo con material de compositores lojanos. En su totalidad los docentes se inclinan positivamente por la construcción del texto, en virtud de que el texto permitirá obtener en los estudiantes mayor motivación e interés por la asignatura, además se obtendría mejores resultados de aprendizaje, al mismo tiempo que reconocerían el legado musical que tiene la ciudad de Loja por medio de las obras de los compositores locales y existiría una guía en donde los docentes, profesionales de la música e interesados, puedan acceder y desarrollar metodológicamente el estudio del solfeo.

3.5. Regularidades del diagnóstico de necesidades a partir de la triangulación de métodos:

Después de aplicados los métodos empíricos se contrastó la información obtenida en cada uno de ellos y se arribó a las siguientes regularidades:

- Reconocimiento del solfeo como una asignatura imprescindible para los estudiosos de la Educación Musical pues a través de ella se llega al aprendizaje del sistema de códigos y signos de la música como manifestación de las artes que tiene su particularidad propia.
- En el Ecuador tradicionalmente se ha estado enseñando el solfeo a partir de experiencias, metodologías y utilizando la obra de compositores foráneos, por lo que se ha estado desaprovechando la riqueza cultural de la música autóctona para la enseñanza de la asignatura y para la conservación de la música ecuatoriana como parte del patrimonio intangible de la nación.
- Se reconoce la necesidad de la creación de metodologías, textos y materiales de apoyo al proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo propios del país.
- Los estudiantes y los docentes de la muestra reconocen la no existencia de un texto para la enseñanza del solfeo que aproveche la música propia del país.
- Se pronuncian sobre la pertinencia y necesidad de resolver estos elementos a partir de la elaboración de una metodología que contenga un texto como medio de enseñanza que aproveche las potencialidades de la música ecuatoriana para la enseñanza del solfeo.

CAPÍTULO IV

4. Propuesta de la metodología para la asignatura de solfeo para la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja, utilizando el material musical de compositores lojanos

La concepción de la metodología propuesta tiene como antecedentes, trabajos la experiencia profesional del autor que lleva varios años impartiendo la asignatura de solfeo para la formación de profesionales de la música, tanto en el Conservatorio como en la Universidad Nacional de Loja, avalado por la formación académica recibida en la parte formativa de la maestría en Pedagogía e Investigación Musical de la Universidad de Cuenca.

El proponer una metodología se convierte un reto grande para el investigador una vez que se vaya a aplicar, pues implica un proceso de superación profesional de los docentes que imparten la asignatura, para las renovaciones metodológicas que se proponen que a la vez están consonancia con el cambio educativo de la educación superior ecuatoriana.

Por tal motivo en punto de partida en el marco teórico de la investigación que se presenta lo constituye la revisión de las potencialidades y debilidades de los métodos y metodologías para la enseñanza de la música y del solfeo precedentes en función de lograr una concepción desarrolladora para el proceso de enseñanza aprendizaje de dicha asignatura.

La metodología que se propone enfatiza en el rol del alumno como ente activo del proceso de enseñanza aprendizaje a partir de lograr en él un aprendizaje significativo, este es el principio rector de la misma y la concepción de un proceder metodológico para este propósito. Por ello se hace necesario retomar el planteamiento educativo de Orff, el que es eminentemente activo y que se inicia de la idea de que el éxito radica en la mayor participación del estudiante en las actividades musicales en las que interpreta y cree.

La metodología se ha ido construyendo a través de la experiencia profesional del autor de la investigación como docente de la asignatura de solfeo, cuyos

antecedentes utilizaron como pilotaje para los alumnos del actual V y VII ciclo que estudian Educación Musical en la Universidad Nacional de Loja.

4.1. Fundamentos de la metodología

El primer elemento que fundamenta la metodología para la asignatura de solfeo para la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja, utilizando el material musical de compositores lojanos es la necesidad de lograr el vínculo teoría - práctica en el proceso de enseñanza aprendizaje de la asignatura, aquí es donde se puede referir al planteamiento educativo de Orff el que se torna eminentemente activo: se inicia de la idea de que el éxito radica en la mayor participación del estudiante en las actividades musicales en las que interpreta y cree. Realiza un trabajo en donde la teoría con la práctica se manifiestan por medio de la participación del cuerpo como instrumento de ritmo con, la palabra, la melodía, la armonía y la práctica vocal, por ello se ha realizado un estudio de las principales obras de los compositores lojanos que son representativas de los diferentes géneros de la música popular ecuatoriana y latinoamericana buscando que los alumnos puedan aplicar los elementos teóricos que reciben a través de la asignatura de solfeo con su práctica cotidiana, con la vida, con la música que le es cercana, con lo que nacieron sus padres y han crecido ellos.

Desde este principio pedagógico que es reconocido por los grandes pedagogos que también aportaron al desarrollo de la enseñanza musical como Comenio y Rousseau, se considera la educación del hombre como ente creador de la cultura, es decir a través del proceso educativo el alumno asimila el acervo cultural que ha heredado, crea nuevos elementos culturales que él aporta y de esta forma transformar creativamente la sociedad y a sí mismo.

Desde el punto de vista psicológico el proponer una metodología que enseñe el solfeo desde los compositores propios de la región donde nace y vive el estudiante, esto permite que el alumno se apropie de toda la herencia histórico y cultural de su región y luego en un proceso de trasmisión de sus saberes lo lleve a nuevas generaciones y esto contribuye a preservar los elementos identitarios.

Las posiciones teóricas sobre aprendizaje significativo asumidas, se sustentan sobre fundamentos psicológicos en los que la activación-regulación de la personalidad, la significatividad y las motivaciones, predominantemente intrínsecas hacia el aprendizaje, ocupan un lugar especial en la adquisición de los conocimientos y el desarrollo de las destrezas que necesita fortalecer un estudiante de Educación Musical utilizando como referente al grupo conformado por Dalcroze, Kodaly, Orff, Martenot, quienes de una u otra manera transformaron la tradicional enseñanza de la música fundamentada en el solfeo y el aprendizaje de un instrumento, al contexto en donde los estudiantes deben “vivir la música”; de la misma manera los aportes significativos sobre el reconocimiento de la música propia de cada pueblo que han dado Bartok y Vega.

Desde el punto de vista pedagógico la metodología se fundamenta en la relación dialéctica entre los componentes personales y no personales del proceso de enseñanza aprendizaje.

En el caso de los componentes personales, (profesor –alumno) la metodología propone las relaciones de comunicación asertiva que deben predominar entre ambos, donde el profesor se convierta en ejemplo y modelo a imitar por sus alumnos, por lo tanto debe ser portados de todo el acervo cultural de la música ecuatoriana y latinoamericana para de esa forma trasmitirla a los alumnos.

Por su parte los componentes no personales del proceso de enseñanza aprendizaje, objetivo, contenido, método, medio, evaluación constituye en la investigación, una guía para la acción, de tal forma que el objetivo de esta metodología se proyecta para formar un profesional de la música comprometido con su sociedad, con valores de identidad nacional a partir del cultivo de música propia del país.

4.2. ¿Por qué una metodología?

La propuesta que se presenta obedece a la modalidad de metodología, ya que su función fundamental está relacionada con la dirección del proceso de enseñanza-aprendizaje de la asignatura de solfeo y se recurre a procedimientos metodológicos ordenados y concatenados que conforman un todo sistémico para enseñarla a partir de las obras de los compositores lojanos.

Para declarar este resultado científico como una metodología se tuvieron en cuenta los rasgos que distinguen las metodologías según criterio del colectivo de autores cubanos del Centro de Estudio de Investigaciones Pedagógicas de la Universidad Pedagógica “Félix Varela” (2004; 2) los cuales son:

- Es un resultado relativamente estable que se obtiene en un proceso de investigación científica.
- Se sustenta en un cuerpo teórico (categorial y legal) las Ciencias Pedagógicas y la enseñanza de la música que se relacionan con el objetivo para el cual se diseña la metodología.
- Es un proceso lógico conformado por “etapas”, “eslabones”, “pasos” condicionantes y dependientes, que ordenados de manera particular y flexible, permiten la obtención del conocimiento propuesto.
- Cada una de las etapas mencionadas incluye un sistema de procedimientos condicionantes, dependientes y ordenados lógicamente de una forma específica.

La metodología atraviesa por determinadas fases:

Fase I: Determinación de un problema.

Fase II: Preparación para la solución del problema.

Fase III: Solución del Problema.

Fase IV: Valoración de los resultados.

4.3. Descripción de las fases de la metodología para la asignatura de solfeo para la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja, utilizando el material musical de compositores lojanos.

Objetivo General de la metodología: Contribuir a perfeccionar el proceso de enseñanza aprendizaje de la asignatura de solfeo para la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja, utilizando el material musical de compositores lojanos a través de la puesta en práctica de una metodología.

A continuación se describen los objetivos y acciones de cada una de las fases de la metodología.

Fase I: Determinación de un problema.

Objetivo de la fase I: Diagnosticar el estado del proceso de enseñanza aprendizaje de la asignatura de solfeo en los estudiantes de la Carrera de Educación Musical.

Acciones:

-Revisión de los documentos rectores de la Carrera para valorar las orientaciones en torno a la enseñanza del solfeo.

-Encuesta a los estudiantes para constatar la percepción que ellos tienen sobre las fortalezas y debilidades en el proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo.

-Entrevista a los profesores para constatar, para precisar las fortalezas y debilidades en el proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo.

-Contrastación de las opiniones emitidas por los estudiantes, con las opiniones emitidas por los profesores para llegar a regularidades.

-Diagnosticar a partir de los criterios expresados por estudiantes y profesores las fortalezas, debilidades y sugerencias para el proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo.

Fase II: Preparación para la solución del problema.

Objetivo: Reflexionar sobre la solución del problema diagnosticado con respecto al proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo a partir del estudio de las bases teóricas y metodológicas necesarias para el diseño de acciones correctivas.

Acciones:

-Estudio de los fundamentos pedagógicos del proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo.

-Estudio de los métodos y metodologías existentes para el proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo.

-Revisión y adecuaciones del sílabo de la asignatura de solfeo.

-Revisión de las obras de los compositores lojanos a fin de buscar alternativas para incorporarlos al proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo.

-Reestructurar metodológicamente cada una de las clases de la asignatura de solfeo para introducir en el proceso de enseñanza aprendizaje las obras de los compositores lojanos.

-Socializar las propuestas con los demás profesores de la asignatura para valorar, enriquecer y perfeccionar las propuestas.

Fase III: Solución del Problema:

Objetivo: Aplicar cada una de las acciones correctivas que conforman la metodología para la solución del problema diagnosticado con respecto al proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo.

Acciones:

- Elaboración y aplicación de un nuevo sílabo de la asignatura de solfeo. (ver anexo 4)
- Elaboración y aplicación como parte de la metodología un texto con las obras de los compositores lojanos como medio de enseñanza a la asignatura de solfeo.

TEXTO DE SOLFEO CON REPERTORIO DE COMPOSITORES LOJANOS.

En nuestro entorno, hasta la presente, no encontramos un texto de solfeo en donde se haya utilizado didácticamente el material musical de compositores lojanos, que permita desarrollar el proceso enseñanza aprendizaje de la educación musical en general y particularmente del solfeo. En virtud de ello, es necesario identificar alternativas pedagógicas para optimizar el proceso de enseñanza aprendizaje de esta asignatura, construyendo un texto que proponga actividades fundamentadas en el repertorio de música de cultores lojanos. Por lo tanto, se ha considerado necesario la incorporación de melodías de tales autores lojanos en las lecciones de solfeo, para el segundo ciclo del primer año de la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja.

En el presente trabajo, se utiliza las obras realizadas por los compositores como: Salvador Bustamante Celi, Segundo Cueva Celi, Ángel Benigno Carrión, Francisco Rodas Bustamante, Carlos Valarezo Figueroa, José María Bustamante, Marcos Ochoa Muñoz, Tulio Bustos y Benjamín Pinza, quienes han realizado un aporte muy importante para el desarrollo artístico musical de la ciudad y provincia de Loja.

Así mismo en la presente investigación se aborda de forma elemental, la estructura de algunos géneros populares que tenemos en nuestro país como: albazos, sanjuanitos, pasacalles, pasillo y, por otro lado, dos géneros latinoamericanos como el vals y la cueca.

Para ello es necesario definir algunos conceptos que contribuyan al mejoramiento y a la revalorización del legado de nuestros compositores quienes a través del tiempo han realizado un trabajo encomiable a favor de la comunidad y que desafortunadamente la niñez y juventud desconoce.

Géneros musicales y repertorios.

“En estos valeses y polkas
de mocitos y mocitas,
No saben lo que sucede
Las inocentes mamitas”.³¹

Siguiendo a Tr. Mirza ³²:

“El género musical dentro de la música de tradición oral es una agrupación de creaciones, generalmente sincréticas, relacionadas entre ellas por el carácter de semejante de estilo compositivo y de sus estructuras, como también por la función que cumplen dentro la vida social cultural de los hombres... los componentes principales y definitorios del género dentro de la música de tradición oral son: *la unidad temática, la unidad estructural y la unidad funcional*... aparte de ser cierta modalidad del reflejo vivencial, son también categorías históricas que expresan la vida y mentalidad de cierto conglomerado social... tienen un carácter relativo, elástico, algunas veces un género puede ser interferido (en la práctica)

³¹ Extraído de Géneros Musicales y Repertorios Usados en el Ecuador, desde el Siglo XIX. Godoy Mario. Copla Tradicional. Mera, 1983:192.

³² Citado por Bueno y Franco, 1991: 179-180.

por elementos de otro género, pudiendo en algunos casos llegar a substituirse recíprocamente”.

Los repertorios (repertorium, inventario). Se manifiestan o diferencian por la edad, sexo, profesión, modo de ejecución; etc. Para descubrir el *sistema de un repertorio*, conviene detectar “las constantes que se dan en los giros melódicos, en los intervalos, en las direcciones predominantes, en la relación del lenguaje con la entonación y cosas similares...”³³ La palabra “*estilo*”, tal vez es la más adecuada para clasificar el conjunto de estas variables. “El estilo es una especie de constante de escogencias frente a un cúmulo de alternativas posibles”.³⁴

Géneros musicales mestizos³⁵.

“El cantar un *pasillito*,
No es cantar ni obligación;
El estar con mis amigos
Me nace del corazón.”

Cantemos un *albacito*
Ya que Dios ha dado vida,
No sea cosa que el otro año
Ya nos toque la partida”.³⁶

³³ Extraído de Géneros Musicales y Repertorios Usados en el Ecuador, desde el Siglo XIX. Godoy Mario. En el encuentro Internacional de estudio e Interpretación del Pasillo en América, (Quito, septiembre de 1995), se presentaron varias propuestas de “nuevos” pasillos, las innovaciones generalmente fueron aceptadas, no se toleró cambios en el “nivel rítmico”.

³⁴ Ibid.

³⁵ Extraído de Géneros Musicales y Repertorios Usados en el Ecuador, desde el Siglo XIX. Godoy Mario. En este ensayo no se estudiarán los géneros musicales o repertorios indígenas -andinos, ni de la región amazónica, tampoco los géneros musicales afro ecuatorianos. (Ecuador es un país pluricultural).

³⁶ Coplas tradicionales. Godoy, 1993:22.



EL Sanjuanito (San Juan, Sanjuán, San Juanito).³⁷

El sanjuanito es un género musical binario (2/4), danza con texto, estructurado en tonalidad menor, de mucha aceptación, especialmente en la Región Andina. Posiblemente como danza ceremonial indígena, su origen está en la antigua celebración del Inti Raymi, evento que los españoles le sustituyeron por la fiesta del 24 de junio, en homenaje a San Juan.

Existen Sanjuanitos indígenas y mestizos, los primeros usan el nivel melódico anhemintónica-pentatónica, o una escala diatónica; existen sanjuanes o sanjuanitos indígenas de Imbabura, Pichincha, Cayambe, Chimborazo, etc., con diferentes métricas, muy distintos al convencional sanjuanito mestizo. El rasgueado de la guitarra del sanjuanito mestizo de la zona de Imbabura, es diferente, es diferente a la forma de tocar el sanjuanito mestizo, en otros lugares de la serranía. En los sanjuanitos mestizos, es evidente la influencia de la música europea, especialmente en los diseños cromáticos.

Según Godoy: Hay “interfluencia” entre el sanjuanito mestizo, con el “*huayno peruano-boliviano*”; no es una derivación exclusiva y directa del huayno; tampoco creo nació en San Juan de Ilumán-Imbabura, o en San Juan Bautista de Chambo-Provincia de Chimborazo, como lo señalan algunos autores. El sanjuanito al igual que los otros géneros musicales mestizos, es el producto de un largo proceso de innovación, variación, invención, préstamo cultural, eliminación selectiva, aceptación social; fusión y síntesis de elementos musicales, sociales y culturales

En los “procesos” musicales, culturales, no hay espacio para la “generación espontánea”. Aunque estoy en el campo de la especulación, en el siglo XIX, en el proceso de innovación del sanjuanito mestizo, hubo una fuerte influencia de la contradanza europea en compás de (2/4).³⁸ El sanjuanito se traduce de la

³⁷ Extraído de Géneros Musicales y Repertorios Usados en el Ecuador, desde el Siglo XIX. Godoy Mario.

³⁸ Godoy recomienda leer el artículo: “Rasgos de la Identidad Musical en América Latina y el Caribe tras la óptica de la Contradanza”, escrito por la musicóloga Rocío Cárdena Duque. Quito: IADAP, 1995.

sicología de nuestro pueblo, según Alejandro Humboldt (1769-1859), paradójicamente los ecuatorianos “nos alegramos con una música triste”; bailamos alegremente con el sanjuanito “Pobre Corazón” (Pobre corazón entristecido/ya no puedo más soportar...). (Para el sanjuanito, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra= 114)

Alegrate Corazoncito

(Sanjuanito)



Carlos M. Valartezo G

♩ = 114

mp *cresc.* *f* *p* *mp* *f* *mp*

El pasacalle.³⁹

Género musical de danza con texto, baile de pareja agarrada, de metro binario simple (2/4). Tiene su origen en la polca europea. Desde el siglo XIX, la polca tuvo gran acogida, las bandas de música fueron las encargadas de su difusión; varios de nuestros músicos, a la moda de la época, compusieron "polcas", por ejemplo el compositor y director de bandas Carlos Amable Ortiz (1859 - 1937), compuso 7 polcas. En el primer catálogo de discos ecuatorianos "Favorita" de

³⁹ Ibid

Guayaquil, (ca. 1912 -1918), de una muestra de 136 discos grabados, se mencionan: 67 pasillos; 47 vales; 43 "canciones"; 17 marchas; 13 *polcas*; 12 pasodobles; 10 habaneras; 9 danzas; 8 chilenas; 5 boleros; 5 jotas; 4 bambucos; 4 himnos; 4 tonos serranos; 3 barcarolas; 2 yaraví; 2 tangos argentinos; 2 mazurcas; 1 *polca jocosa*; 1 *polca schotish*, etc.⁴⁰

Inicialmente la palabra pasacalle era un repertorio musical, un vocablo que servía para referirse en general, a la música mestiza ecuatoriana. En los años cuarenta del siglo XX, luego de la guerra con el Perú de 1941 y la mutilación territorial de 1942; el terremoto de Ambato de 1949; y el auge de la radiodifusión ecuatoriana; la antigua "polca", alcanzó su propia personalidad, convirtiéndose en el "*Pasacalle Ecuatoriano*", en la canción que canta a las ciudades, al terruño, a las bellezas naturales, a la mujer ecuatoriana, al perdido orgullo nacional. En oposición a los formales, marciales, y ceremoniosos "himnos oficiales" de las ciudades, el pasacalle se convirtió en el "Himno Popular"⁴¹ de muchas urbes. Como ejemplos se pueden mencionar los pasacalles: Altivo Ambateño; Guayaquileño (madera de guerrero); La Chola Cuencana de Rafael Carpio Abad; Ambato Tierra de Flores, de Carlos Rubira Infante; El Chulla Quiteño, de Rafael Carpio; Riobambeñita, de Guillermo Vásquez Pérez; Romántico Quito, de César Baquero, etc. En este género predomina la tonalidad menor. Hay "interfluencia" (relación dinámica, aportes mutuos), entre el pasacalle ecuatoriano, la polca peruana, el corrido mejicano y el pasodoble español. Dicho de otra manera, el pasacalle está hermanado con la polca peruana (por ejemplo la polca "Cholita" - Cholita, no te enamores...; muchos creen que es un pasacalle ecuatoriano); y está emparentado con: el corrido mejicano, y el pasodoble español, su influencia fue a través del cine y la discografía.

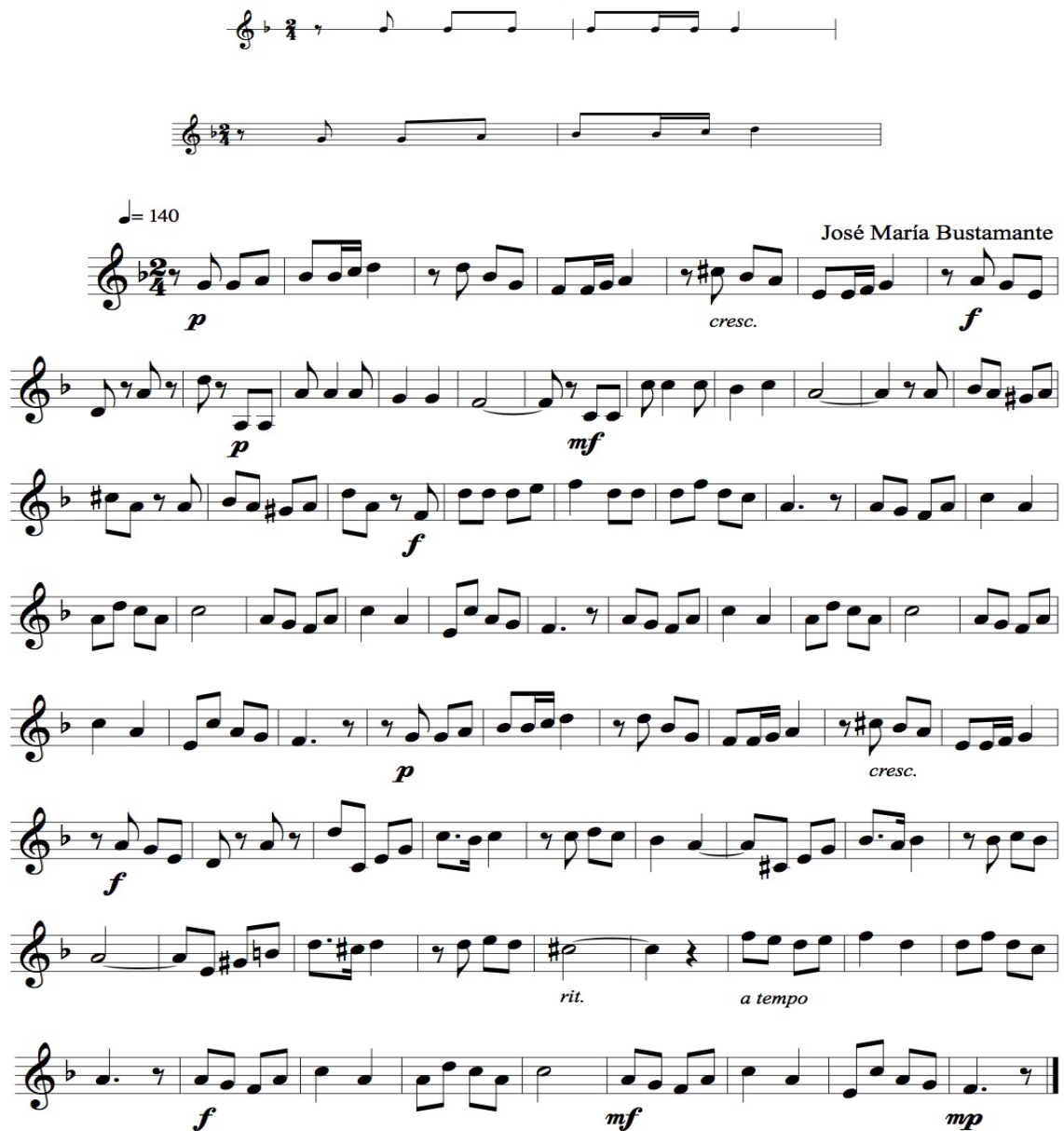
(Para el pasacalle, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra = 140)

⁴⁰ Archivo sonoro N.- 4, Pág. 44.

⁴¹ La mayoría de ciudades ecuatorianas tienen su himno popular, en "ritmo" de pasacalle; la populosa Guayaquil, Loja, la provincia de Manabí, tienen sus "himnos populares", en ritmo de pasillo.

Lojanita Linda

(Pasacalle)



$\text{♩} = 140$
 José María Bustamante
p *cresc.* *f*
p *mf*
f
p *cresc.*
f
rit. *a tempo*
f *mf* *mp*

El pasillo⁴²

Género musical popular, sistema rítmico de danza, canción y baile criollo, de "pareja agarrada". Su origen es multinacional, se gestó en el siglo XIX, en la época de las guerras de la independencia Sud Americana.⁴³ Es un género

⁴² Ibid

⁴³ Según Riedel, "El pasillo data de inicios del siglo XIX. Su antepasado, el 'noble' valse austríaco,

musical que tiene su génesis en la innovación del vals europeo y el bolero español⁴⁴, inicialmente se llamó "El colombiano (a)".

Con el nombre de Colombia,⁴⁵ durante las primeras décadas del siglo XIX, se denominó a los países que conformaron lo que históricamente se llamó la Gran Colombia. No es posible determinar el sitio exacto donde nació el pasillo, tampoco es posible dar su "partida de nacimiento", el proceso de "interfluencia" e innovación del "pasillo", duró varias décadas. Es un absurdo creer que el pasillo se gestó vertiginosamente.⁴⁶ Para que se originen otros géneros musicales como la contradanza cubana, el bambuco colombiano, o el vals, etc., se necesitaron de varias décadas, y hasta de siglos.

El nombre de pasillo, se debe a la forma como se bailaba, "con pasos cortos y

encontró su camino a través de España y de ahí hacia el Nuevo Mundo, más específicamente a Venezuela. Los ecuatorianos nunca han olvidado este linaje musical. El pasillo nació poco antes de la época Bolivariana. Creció en tres países Sud Americanos: Venezuela, Colombia, y Ecuador... El pasillo, otra vez con el vals, finalmente emigró al Ecuador, durante la segunda mitad del siglo diecinueve. Gradualmente adquirió las cualidades musicales que ahora tiene...". (Riedel, 1986:6). (La traducción es de Godoy M.).

⁴⁵Godoy: En mi ensayo sobre el pasillo, hago diez citas, relacionadas con las acepciones de la palabra "colombiano(a)", incluiré tres más: Simón Bolívar, en Guayaquil, el 13 de septiembre de 1826, dio esta proclama: "¡ Colombianos! El grito de vuestra discordia penetró mis oídos en la capital del Perú, y he venido trayéndoos una rama de oliva. Aceptadla como el arca de la salud... 'Colombianos! Piso el suelo de la patria; que cese, pues, el escándalo de vuestros ultrajes, el delito de vuestra desunión. No haya más Venezuela, no haya más Cundinamarca: todos seamos colombianos, o la muerte cubrirá los desiertos que deje la anarquía.'" Cevallos, t. III, s.f.: 117-118)

Agustín Guerrero (1818-1886), sobre el músico sevillano Antonio Soler, radicado en Cuenca (Ecuador), escribió: "Bolívar, conociendo su mérito, como hombre y como artista, le ofreció su amistad y le dejó en el país, no como al empleado de sus enemigos, sino más bien como a uno de los ciudadanos útiles de Colombia...". (Guerrero, 1984:19).

La primera Carta Política - "Constitución del Estado del Ecuador" mantiene el propósito confederativo con los otros Estados de Colombia "para formar una sola nación con el nombre de República de Colombia". (Pareja Diezcanseco, 1986:76).

⁴⁶ Como dice Alejo Carpentier, al mencionar el "chuchumbé", estos no nacen por "generación espontánea". (Carpentier, 1988:57).

El periodista Alejandro Andrade Coello (1881-1943), sin mencionar fuentes documentales, ignorando el largo proceso de innovación musical, mantenía la hipótesis de que el pasillo fue introducido en Quito, en 1877, por dos agregados diplomáticos colombianos, entre los que se hallaba el poeta Rafael Pombo. Andrade, ignorando a los compositores populares, también decía que los primeros compositores de pasillos ecuatorianos, fueron: Aparicio Córdova (ca. 1840- 1934), compositor del pasillo político "Los Bandidos"; Carlos Amable Ortiz (1859-1937); y un joven de apellido Ramos. (Andrade Coello, 1935:174. Citado por Guerrero Gutiérrez, 1996:4).

rápidos". El pasillo también es una "Cláusula de la Pasión de Cristo, cantada a muchas voces en los oficios solemnes de Semana Santa".⁴⁷ No debemos olvidar el gran aporte que dieron a la música popular los frailes músicos que dejaban la vida religiosa. Posiblemente como evocación jocosa a la mencionada "cláusula de la Pasión", el pueblo pedía a los "curas ranclados", que se canten un pasillo. Inicialmente, el pasillo fue un género musical bailable, de "pareja agarrada", o de "pareja entrelazada", de los estratos populares, que rápidamente fue ganando espacio, por ser un "baile de pareja unida"; surgió como una respuesta contestataria a los elegantes bailes de salón de la burguesía criolla.

Los primeros pasillos, por varias décadas se transmitieron de un grupo a otro, sin partituras, a través de la tradición auditiva. Hay partituras de pasillos ecuatorianos, que datan de fines del siglo XIX posteriormente apareció el "pasillo canción". Las bandas de música, propiciaron la difusión del pasillo.

El pasillo es el ejemplo de un proceso de innovación, donde el préstamo cultural produce un crisol, que es la síntesis de la conjunción del fandango, el ländler austríaco, el waltz y lied alemán, passepied francés, el bolero español, con el yaraví andino y otros géneros tradicionales. El pasillo es la simbiosis de una compleja diversidad de ritmos, aires o géneros musicales, asociados a otros elementos, sociales y culturales, tanto en los niveles: melódico, acórdico, armónico, rítmico, tímbrico, y lingüístico. El pasillo, es uno de los grandes aportes de la región Gran Colombiana, a la música de salón, y al cancionero universal.

El pasillo ecuatoriano, se escribe en compás de 3/4, generalmente su estructura responde a la forma: A - B - B; a veces A - B - C, con introducción o "estribillo" de 4 a 8 compases, ahora, en tonalidad menor, donde predomina lo que tradicionalmente se llama la pentafonía andina, con notas de paso o "pién", o la eptafonía, con base pentafónica; en el siglo XIX, predominó la tonalidad mayor.

⁴⁷ Diccionario de la Real Academia Española, vigésima edición, 1984.

En la métrica (representación en el papel de la percepción psicomotora), actualmente se usa la forma: dos corcheas, silencio de corchea, corchea, y negra. El musicólogo Segundo Luis Moreno, encontró en la danza canción "El Toro Rabón", el lejano germen del pasillo ecuatoriano, "no tanto en la línea melódica, cuanto en el ritmo de acompañamiento".⁴⁸

A decir de Johannes Riedel: "El pasillo es adaptable y puede ser, ya sea, una pieza instrumental, o puede ser tocada y cantada simultáneamente. La forma instrumental es más antigua, pero la versión vocal, es más popular. En el Siglo XIX, el pasillo instrumental era escuchado en los *salones de baile*, o en las casas particulares de la clase alta, conjuntamente con otras danzas - el valse, la polka, el escocés, y la mazurca. A través de los años, sin embargo, el pasillo instrumental también encontró su camino, a través de importantes arreglos musicales, para todo tipo de bandas, las bandas de pueblo, como también las bandas militares...".⁴⁹

El pasillo se encuentra vigente en Ecuador, Colombia, parte de Venezuela (región andina - Estado de Táchira, parcialmente el Estado Lara, Mérida⁵⁰), y Costa Rica (pasillo guanacasteco). Sin duda, es en Ecuador, donde mejor se adaptó, llegando a convertirse en el género musical emblemático que identifica, representa y une al pueblo ecuatoriano. (Para el pasillo serrano, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra = 96. Para el pasillo costeño, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra = 114)⁵¹.

⁴⁸ Moreno Andrade, 1996:71-72

⁴⁹ Riedel, 1986:4. La traducción del inglés es de Godoy.

⁵⁰ Godoy: Información facilitada por el musicólogo Walter Guido. Quito septiembre de 1995.

⁵¹ Ejemplo del pasillo costeño: "Guayaquil de mis Amores"; ejemplo del pasillo serrano, "Sendas Distintas". Ahora, al menos es grabaciones, la velocidad metronómica, el tempo, tiende a unificarse a negra = 114.

Adios a Loja

(Pasillo)



Salvador Bustamante Celi

$\text{♩} = 96$

mf *p* *cresc.* *f* *mp* *f* *mf* *mf* *f* *p* *f* *mf* *p* *mf* *f* *rit.* *p*



Intermezzo

(Pasillo)





Horas de Intimidad

(Pasillo)



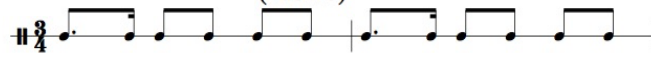
$\text{♩} = 96$

Marco Ochoa Muñoz



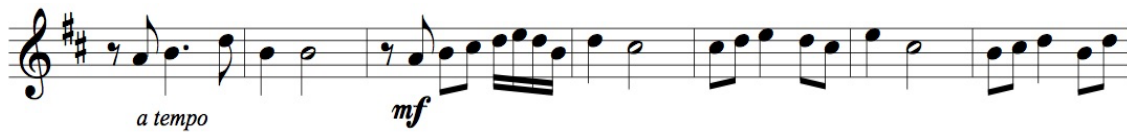
Por Qué Será?

(Pasillo)



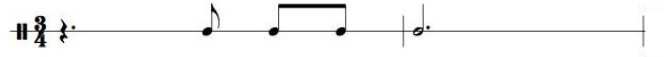
♩ = 96

Francisco Rodas Bustamante



Comprende

(Pasillo)



$\text{♩} = 96$

Benjamín Pinza Suárez



mf *mp* *mf*

mp *f* *dim.* *mp*

cresc. *f*

mp *f*

rit. *a tempo* *cresc.*

mf

f *mp*



3.3 El albazo, capishca azuayo o cuencano, bomba del chota, tonos del niño.⁵²

Género musical regional de danza con texto, de metro binario compuesto 6/8, de movimiento moderado. La rítmica de base del albazo, es una derivación del yaraví, pero en otro tempo (más ligero, y alegre), generalmente son concebidos en tonalidad menor. Su nombre, tiene relación con la "alborada", era una música que se interpretaba en las madrugadas, al rayar el alba, para anunciar la fiesta. Albazos de antología son: "De terciopelo Negro, Si tú me Olvidas, o, Tierra Querida", de Jorge Araújo Chiriboga; "El Huiracchurito - Qué Lindo es mi Quito", de Humberto Dorado Pólit.

Según Julio Bueno: "El albazo tiene filiación (parentesco directo) con el

⁵² Extraído de Géneros Musicales y Repertorios Usados en el Ecuador, desde el Siglo XIX. Godoy Mario.

capishca cuencano... ".⁵³ El capishca se caracteriza por el "rasgueado" especial de la guitarra, también es en tonalidad menor. Uno de los más famosos, es el tema musical: "Por eso te quiero Cuenca", de Carlos Ortiz Cobo. El tempo, la cifra metronómica del capishca azuayo es: negra con punto = 110.

Algunas "bombas del Chota" (género musical afroecuatoriano), son similares al albazo (Pasito tun, tún, bomba tradicional⁵⁴; Río Chota de Humberto Torres; Tumbatú tun, tún de Mario Godoy); el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto =116.

(Hay otras bombas como: Mi lindo Carpuela; Una lágrima; Palabras de Amor, de Beatriz Congo; etc., que son "bombas del Chota" parecidas a la cumbia, en compás partido. El tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra = 102).

Emparentados con el albazo, están los "Tonos de Niño", interpretados por las bandas de música en las procesiones, o por los maestros de capilla, en los templos católicos, en la época navideña, en las Provincias de Azuay, Cañar, y Chimborazo; tienen la misma métrica, son en tonalidad menor,⁵⁵su tempo es más lento que el albazo, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 96. La "marinera" peruana, en el aspecto rítmico, en el rasgueado de la guitarra, en el tempo, es muy parecida al albazo ecuatoriano - hay "interfluencia"; puede ser en tonalidad mayor o menor. La "marinera norteña" es alegre, ligera; en cuanto a la canción, consta de dos partes: los "versos" propiamente dichos; y la "fuga" - un pequeño coro. En los intermedios de la canción (estribillos), se dicen los "dichos" o frases picarescas y graciosas que animan el tema musical. La "marinera limeña", es muy parecida a la "norteña", la diferencia está en la estructura de la letra, consta de tres partes: "marinera"; "resbalosa"; y "fuga"; las tres partes son cantadas, y están relacionadas.

El "tondero" peruano, también está emparentado con el albazo ecuatoriano, aunque su agógica (ritmo) es un poquito más lenta. El tondero, es en

⁵³ Bueno 1998:1.

⁵⁴ Godoy: hay algunos jóvenes músicos que pretenden adueñarse de esta bomba tradicional.

⁵⁵ Godoy M.: Información facilitada por Paco Godoy.

tonalidad menor, está definido por el "bordón", por los "bajos"; su estructura literaria, consta de tres partes: "versos", "dulce", y "fuga".⁵⁶

(Para el albazo, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 102).

Bella Lojanita

(Albazo)



Benjamín Pinza Suárez

♩. = 110

mf

f

mp

f

mp

f

cresc.

f

mf

f

mp

mf

mp

p

Géneros latinoamericanos

⁵⁶ De la entrevista realizada por Mario Godoy al guitarrista Manuel Ercilla.

El vals⁵⁷

El vals o valse, fue un género de transición entre las *danzas tradicionales* y aquellos géneros reconocidos como ampliamente latinoamericanos. Como primer baile europeo enteramente de pareja enlazada, compartió durante el siglo XIX los salones de baile con los géneros que combinaban la danza de figuras y el emergente predominio de la pareja: la contradanza, el chotis, la mazurca y la polca. Paralelamente a la transformación en el Caribe de la contradanza en danzas sincopadas *nacionales* y a la criollización en Brasil de la polca con la base de sus marchas de carnaval, en el resto de América Latina se criollizó más bien el vals. Pero solo en Perú su criollización se consolidó como género *nacional*, manteniéndose en los demás países como un género transnacional compartido que dominaba la atención de la composición ya que, como bien apunta el compositor venezolano José Antonio calcaño, se trató más bien de matices que aprecia más en la ejecución que en la composición misma.

Hay matices que diferencian el valse de distintos países, como el francés más fluido que el vienés, que tiende a alargar el segundo tiempo [...] En Venezuela, como sucedió en otros países latinoamericanos, adquirió el valse una riqueza rítmica desconocida en Europa [...] El valse es un cúmulo de elementos musicales imprevisibles por el compositor, ya que las improvisaciones de los ejecutantes enriquecían y transformaban la obra [...] Naturalmente, esto produjo que, a la larga, la composición de simples melodías [...] Los valeses impresos o manuscritos solo contienen, con algunas excepciones, la melodía y un acompañamiento que se pudiera llamar esquemático, casi siempre en acordes de tres [...] como el vals vienés, pero hay que tener bien entendido que esos valeses criollos impresos o manuscritos no se tocaron jamás en esa forma, pues ya el compositor sabía que los ejecutantes le pondrían, de su propia cosecha, todo un caudal de complicaciones rítmicas (Calcaño 1958: 383-384; corchetes añadidos). (Para el vals, el tempo es un tercio del vals vienés, la cifra metronómica aproximada es: negra = 102).

⁵⁷ Quintero Rivera Ángel. Cuerpo y Cultura: las músicas “mulatas” y la subversión del baile. Pág. 118-119. <http://site.ebrary.com>. [Consultado en 10 de septiembre de 2013]

Cosas Extrañas

(Vals)



$\text{♩} = 115$

Tulio Bustos



mf

f

mp

cresc.

f

mp

p

cresc.

mf

f

dim.

mp

mf

f

mp

mf

f

dim.

p

mf

mp

cresc.

f



Mi Linda Mamá

(Vals)

$\text{♩} = 115$ Tulio Bustos

mf *f* *mp* *mf* *f* *mp* *cresc.* *mf* *f* *mp* *rit.* *cresc.* *f* *rit.* *a tempo* *mp* *p* *mf* *mp* *p* *cresc.* *f* *mf* *mp* *f* *mf* *mp* *f* *mf* *mp*

Mi Último Recuerdo

(Vals)

Segundo Cueva Celi

$\text{♩} = 115$

mf *dim.*

f *dim.* *mp*

cresc. *f* *dim.*

f *mp*

rit. *a tempo*

mp *mf* *mp*

mf

mp *mf* *dim.*

p





LA CUECA⁵⁸

Develar el origen de la cueca, sus verdaderas raíces y alcance profundo, es un asunto que ha ocupado los esfuerzos de unos cuantos estudiosos, desde el siglo XIX hasta nuestros días. Desde Benjamín Vicuña Mackenna hasta Samuel Claro Valdés, pasando incluso por los apuntes de viaje de extranjeros que han visitado Chile como la inglesa María Graham o el francés Máx Radriguet, viajero y

⁵⁸ Muñoz Daniel. Cueca Brava: la fiesta sin fin del roto chileno. Pág. 16-26. <http://site.ebrary.com>.

[Consultado en 10 de septiembre de 2013]

cronista, han tratado, con distinto éxito, de dar con el origen de este baile, o han anotado en sus bitácoras el especial gusto del pueblo chileno por tal tipo de canto o danza. En cualquier caso, se ha encontrado una marcada coincidencia entre cueca e identidad nacional.

Hay que recordar que la cueca en un inicio se llamó zamacueca. Danza y música eran habituales en la cotidianeidad de aquellos tiempos, es frecuente en los escritos de Graham encontrar acotaciones que ilustran el punto: al ponerse el sol reposamos en la casa de Cotapo, donde los jóvenes cantaron y bailaron hasta una hora avanzada de la noche.

La cueca, denostada como un baile grotesco, erotizante y agresivo las clases altas veían en él reflejado lo peor de su pueblo. En esta persecución se encuentran las raíces de lo que, con el tiempo eclosionó en la cueca brava. Estigmatizada como vulgar y casi patibularia, el mismo año Nano Núñez consignaba en sus crónicas que la cueca chilena tuvo que buscar refugio donde se reunían los que más la amaban.

Así, cantinas, chinganas conventillos y prostíbulos se convirtieron en las madrigueras donde la cueca se escondió a esperar que pasara la noche de los tiempos. La condena de la cueca recaía en ella en parte por el ambiente de la chingana⁵⁹, mirando con desconfianza y reprobación por los que preferían la civilización a la supuesta barbarie de esa danza. El mismo Andrés Bello anotaba: “se ha restablecido con tal entusiasmo el gusto por las chinganas, o más propiamente burdeles autorizados que parece que se intentase reducir a la capital de Chile en un Gran Burdel”. Con todo ello queda más o menos claro que la relación de Chile con la cueca ha sido, por decir por lo menos bipolar. Por un lado se la condena y proscribire. Por otro, se la baila y promueve a los escenarios más

⁵⁹ Chingana: corresponde a un establecimiento, más o menos informal, en el cual el pueblo se reúne a beber, comer y bailar. Puede ser ocasional, con motivo de festejos patrios o incluso religiosos. Pero también hay las permanentes, en barrios como la Chimba, en la orilla norte de Mapocho. En estos recintos populares se halla la alianza entre el chileno y la fiesta. Y con ellos la cueca comienza a ganarse sus cartas de ciudadanía.

destacados. (Para la cueca, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 80)

Ya Se Fue Mi Longuita

(Cueca)



♩ = 110

José María Bustamante

mf *f* *mp* *cresc.* *f* *mf* *mp* *cresc.* *mf* *mp* *mf* *p* *mf* *mf* *f* *mf* *mp*

-Elaboración del sistema de clases con las orientaciones metodológicas para dirigir el proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo del texto elaborado con las obras de los compositores lojanos (ver anexo 5).

-Preparar a los demás profesores para aplicar la metodología propuesta.

Fase IV: Valoración de los resultados.

Objetivo: Reflexionar críticamente sobre los resultados de la metodología propuesta para el perfeccionamiento del proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo, lo cual presupone un proceso de evaluación.

Acciones:

-Evaluar los resultados obtenidos por los estudiantes en el proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo después de aplicada la metodología.

-Realizar un estudio comparativo sobre los resultados obtenidos antes y después de aplicada la metodología.

4.4. El aparato funcional de la metodología.

¿Cómo funciona la metodología propuesta?

El aparato funcional de la metodología es aquel referido al conjunto de “fases”, “eslabones”, pasos condicionantes y dependientes, que ordenados de manera particular y flexible permiten la obtención del objetivo propuesto. Es en este momento que se revela con más fuerza el cómo proceder, se expresa en la dinámica del proceso de enseñanza aprendizaje.

Fase I Determinación del problema

La determinación del problema es fundamental para la proyección del objetivo de la metodología, porque a su vez determina el carácter del proceso. Entre estas tres categorías se establece una tríada dialéctica.

¿Cómo determinar el problema a resolver?

La determinación del problema puede tener lugar antes de instrumentar la metodología, para lo que es pertinente valerse de varias vías que proyecten el problema como realmente necesario de resolverse.

Algunas vías que pueden ser utilizadas son: la entrevista o encuestas a docentes y estudiantes, directivos. Es necesario observar que estos problemas tengan realmente pertinencia y necesiten por su nivel de incidencia y grado de complejidad, ser resueltos.

Fase II de preparación para la solución del problema: es propedéutica (Bases del problema)

¿Cómo se implementa esta fase?

Esta fase que corresponde se realiza la auto-preparación del docente en los aspectos relacionados con los fundamentos pedagógicos del proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo, los métodos y metodologías, en las obras de los compositores lojanos y la posibilidad de aplicarlos a la enseñanza del solfeo.

A propósito Addine F. (2001; 3) plantea “la actividad del profesor debe estar dirigida principalmente a regular la auto-preparación que es el eslabón central en la educación postgraduada”.

Fase III Solución del Problema

Constituye una de las fases que más novedad imprimen a la metodología. La solución del problema se desarrolla de la siguiente forma:

El profesor a partir de la auto-preparación realizada en los aspectos antes mencionados reelabora el sílabo de la asignatura de solfeo, elabora el texto contentivo de las obras de los compositores lojanos que pueden ser aplicados en las clases y reelabora todo el sistema de clases a partir del nuevo sílabo, el texto elaborado y con las orientaciones metodológicas ofrecidas. De esta forma está aplicando la metodología.

Fase IV: valoración de los resultados: Reflexión Post-Problema y Toma de Decisiones.

¿Cómo lograr que el alumno reflexione más allá de la tarea que ha solucionado relacionada con el aprendizaje del solfeo?

Esta fase, también novedosa, tiene como objetivo que la reflexión se dirija intencionalmente hacia la persona en función de su auto-perfeccionamiento profesional para la solución de este problema en el aprendizaje del solfeo, lo que se traduce en evaluar sus logros, experiencias, fracasos y la proyección de nuevas metas en esta problemática, autorreflexionando no solo sobre su papel como individuo, sino también sobre su comportamiento como parte de un grupo. No quiere decir que esta fase y la anterior no se efectúen en ocasiones de manera simultánea, pero el objetivo es distinguir ambas direcciones por separado (sobre tarea que se soluciona y sobre sí mismos).

4.5. Recomendaciones para la instrumentación de la metodología propuesta.

- Es importante partir del diagnóstico individual y grupal, para más que trabajar insuficiencias, trabajar potencialidades individuales y grupales lo cual posibilita adecuar la metodología a este y propiciar el logro de su efectividad.
- Su implementación requiere garantizar condiciones ambientales y psicológicas propicias que favorezcan la autorreflexión, autoaprendizaje y el trabajo en grupos, en este último caso pueden utilizarse técnicas participativas o trabajo en equipos y sobre todo la creación de espacios y sistemas de actividad-comunicación que propicien la interacción de lo individual con lo grupal.
- La preparación teórica y metodológica del profesor sobre los presupuestos que sustentan la dirección del proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo para poder desenvolverse como un elemento dirigente y mediador activo del proceso.
- Es necesario que se diseñen instrumentos dirigidos a la evaluación de la autorreflexión de los alumnos, entre los que se pueden citar: ejecutar la lectura de obras, identificar la tonalidad y el género al que pertenecen, reconocer por un lado la altura de los sonidos y por otro, el contexto rítmico como los aspectos relacionados con la dinámica y agógica.
- La aplicación de la metodología propuesta requiere un seguimiento del orden o secuencia que se propone con el fin de garantizar que a pesar de su flexibilidad y transferibilidad esta no pierda su esencia.

CONCLUSIONES

1.- La incipiente utilización de las obras de los compositores de nuestro entorno, como herramienta de apoyo en el proceso de enseñanza-aprendizaje del solfeo,

es perjudicial ya que los estudiantes están insertados en el contexto musical local y su práctica no tendrá inconveniente.

2.- El proceso de enseñanza aprendizaje de la música en general, así como del solfeo en particular tiene sus fundamentos teóricos esenciales en la Pedagogía como ciencia, de ella asume categorías tan importantes como educación, instrucción, enseñanza, aprendizaje, formación, desarrollo. También asume los fundamentos que brinda la Didáctica como rama de la Pedagogía pues para la dirección del proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo es necesario tener claridad de los objetivos que tiene que lograr el alumno, los contenidos que tiene que asimilar, seleccionar los métodos en correspondencia con los objetivos y contenidos, elaborar los medios de enseñanza adecuados y evaluar los resultados que van alcanzando los alumnos. Estos elementos sustentan la metodología propuesta en la presente investigación.

3.-Para la enseñanza de la educación musical y del solfeo la literatura recoge una gran variedad de métodos propuestos por diferentes autores, dentro de ellos se destacan el del austriaco Emily Jackes- Dalcroze, el propuesto por el húngaro Zoltán Kodaly, gran musicólogo, pedagogo y compositor, el de Carl Orff, la propuesta de Maurice Martenot, la de César Tort, las ideas de Béla Bartok sobre la enseñanza de la música campesina y la folklórica, así como las del argentino Carlos Vega. Todas estas metodologías han servido de referente a la presente investigación, además muchas de ellas son asumidas en la actualidad para la enseñanza musical aunque provienen de contextos foráneos y son asumidas acríticamente por los profesores que hoy la utilizan.

4.- El diagnóstico de necesidades realizados para la investigación arrojó que los profesores enseñan el solfeo a partir de metodologías y obras de autores extranjeros, muy distantes a la realidad de los alumnos y del territorio, todo lo que hace necesario la propuesta de una metodología para la enseñanza del solfeo que recoja el acervo cultural de la música autóctona del Ecuador y de la Provincia de Loja específicamente, a partir de la obra de los compositores lojanos y que recorra los diferentes géneros de la música popular ecuatoriana y

latinoamericana, estos elementos hacen pertinentes la propuesta que se realiza y además contribuiría a potenciar la identidad cultural de los estudiantes.

5.- La metodología diseñada para contribuir a perfeccionar el proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo para la formación del profesional en la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja utilizando las obras musicales de compositores lojanos fue fundamentada desde los referentes de la Pedagogía, la Psicología y la Didáctica. En su estructura cuenta con cuatro fases, cada una con sus objetivos específicos declarados y su sistema de acciones y con la explicación de su funcionamiento. Como resultados prácticos que avalan la posibilidad de su puesta en práctica quedan diseñados un sílabo para la dirección del proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo, un texto que contiene las obras de los compositores lojanos seleccionados en los diferentes géneros musicales ecuatorianos-latinoamericanos y un sistema de clases preparados que constituyen la guía metodológica que indican al docente el cómo actuar pedagógicamente para la enseñanza del solfeo.

RECOMENDACIONES

1.- Las instituciones de educación musical a nivel superior, deben incluir la música de los compositores de su entorno, encaminada a preparar a los estudiantes a una buena interpretación de todos los elementos que implican el lenguaje musical y sus características.

- 2.- Realizar la puesta en práctica de la metodología diseñada para la enseñanza del solfeo a partir de la obra musical de compositores lojanos en el proceso de formación profesional de Educación Musical en la Universidad Nacional de Loja.
- 3.- Ampliar el texto con más obras musicales de compositores lojanos a fin de enriquecer las posibilidades de su utilización en la enseñanza del solfeo.
- 4.- Cada profesor que vaya a utilizar la metodología puede asumir la propuesta del sistema de clases preparadas que indican el cómo dirigir el proceso de enseñanza aprendizaje del solfeo a partir de la misma, pero la puede enriquecer con su experiencia y ajustarla a las particularidades de su grupo de estudiantes, por lo que la propuesta es flexible y queda abierta a su perfeccionamiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez de Zaya, Carlos (1997). La Escuela en la Vida. Editorial Félix Varela. La Habana. Cuba.
- Álvarez de Zaya, Carlos (1999). Didáctica. La escuela en la vida. La Habana: Pueblo y Educación.

- Addine, F. Y colectivo de autores. (1998). Didáctica y optimización del proceso de enseñanza aprendizaje. La Habana. IPLAC.
- Acevedo Elgueta Claudio. Método para la enseñanza del solfeo a primera vista. Editorial de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2011, 103 pp. Rev. music. chil. vol.66 no.218 Santiago dic. 2012 <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902012000200009>
- Aronoff, F.W. (1974). La música y el niño pequeño. Buenos Aires:
- Cartas Martín, Iván. Iconografía musical infantil en 2º ciclo de educación primaria. Universidad Complutense de Madrid, Pág. 206. <http://site.ebrary.com/id.> [consultado el 10 de diciembre de 2013]
- Cornelio Vera, Ingrid. La educación musical hacia una nueva Pedagogía. <http://www.unacar.mx/contenido/difusion/acalan48pdf/contenido.pdf> [Fecha de consulta 07 de noviembre de 2013]
- Casas Cabrera Gabriela Los niños pueden hacer música y deben hacerla: César Tort. Fuente: Con información de Lic.. Departamento de Información y Medios. Coordinación de Humanidades, UNAM <http://noticias.universia.net.mx/tiempo-libre/noticia/2011/06/16/839894/ninos-pueden-hacer-musica-deben-hacerla-cesar-tort.html>. [Fecha de consulta 25 de septiembre de 2012].
- Castellanos D. y otros (2001) Hacia una concepción de aprendizaje desarrollador Colección Proyectos. La Habana.
- Castellanos D. y otros (2001). Para promover un Aprendizaje Desarrollador. Ciudad de La Habana: Colección Proyectos, Instituto Superior Pedagógico E. J. Varona.
- Castellanos D. y otros (2003) Talento. Estrategias para su Desarrollo. Editorial Academia. La Habana.
- Castro Lamas J. (2003) Gestión de la calidad en el posgrado. Curso 12. Pedagogía.
- Cabezas, Cecilia y Hugo Pereira. “La rítmica en los primeros niveles de la enseñanza. (Tesis)”,

- CECIP (2004) Aproximación al estudio de la Metodología como resultado científico. Material Impreso. Centro de Estudio de Investigaciones Pedagógicas. Instituto Superior Pedagógico “Félix Varela”.
- Comenius J. A. (1982) Didáctica Magna. La Habana, Editorial Pueblo y Educación. La Habana.
- Danilov, M. (1981). Didáctica de la escuela media. La Habana Editorial Libros para la Educación.
- D’ Ángelo, E. (2007). Diagnóstico y Evaluación de Capacidades Lingüísticas Integrado en un programa de Intervención Didáctica (C.R. I. J) que incorpora el uso de las TIC. [Fecha de acceso: julio-10-2011]
- Jaramillo Ruiz, Rogelio. Loja cuna de artistas
- Pascual Mejía, Pilar. “didáctica de la música”
- Quijano, Aníbal. (2000). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y américa latina”, pp. 201-245, en Edgardo Lander (ed) la colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales-perspectivas latinoamericanas. buenos aires: clacso
- Rey, Germán. (2005). “Cultura y Desarrollo Humano”. Universidad Javeriana. Bogotá.
- Ruilova, José Pío (2009). “Elaboración, Ejecución y Evaluación de proyectos de Investigación Científica y Artístico-Culturales, módulo VIII”. Edición particular.
- Orta Velázquez, Guillermo. 100 Biografías en la Historia de la música. Instituto politécnico nacional. Pág. 326. <http://site.ebrary.com>. [consultado en 30 julio de 2013]
- Keller Annely .www.venezuelademo.com / info@venezuelademo.com.
- Klingberg, L. (1972). Introducción a la didáctica general. La Habana. Editorial Pueblo y Educación.
- (1978). Introducción a la Didáctica General. Editorial Pueblo y Educación. La Habana. Cuba.
- Labarrere, G. y Valdivia, G. (1988). Pedagogía, Editorial Pueblo y Educación. La Habana.

- Loras Villalonga Roberto. Tesis doctoral. “Estudio de los métodos de solfeo españoles en el siglo xix y principios del xx”. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes. Mayo 2008
- Pucha Sivilsapa José Aníbal (2013) tesis de maestría en Pedagogía e investigación musical “Elaboración de un texto de solfeo sustentado en ritmos ecuatorianos, para el primer año del nivel técnico del conservatorio “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja”
- Peñaherrera Jimena (2013) sobre “Una perspectiva metodológica para la iniciación de la enseñanza de la música, a través de la asignatura denominada: “lenguaje musical”.
- Coro infantil fundación caja Duero.<http://corofundacioncajaduero.wordpress.com/2012/12/16/zoltan-kodaly/>. [consultado el 15 noviembre de 2013]
- Fernández Calvo, Diana. Cancionero Infantil inédito de Carlos Vega: Método de lecto-escritura musical (vol.1) Reconstrucción a partir del boceto del autor y de fuentes biblio-hemerográficas [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega. 20.20 (2006). Disponible en <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/cancionero-infantil-inedito-carlos-vega.pdf>. [fecha de consulta: 24 de noviembre de 2012].
- Moreno Franklin. Teoría de la instrucción vs Teoría del aprendizaje significativo: contraste entre J. Burnner y D. Ausubel: El CID Editor/ apuntes, <http://site.ebrary.com/lib/unlsp/docDetail.action?docID=10327092&p00=ausubel> pág. 6, [Fecha de consulta: 03 de diciembre de 2013]
- Valle, A. (2007). Libro Metamodelos de la Investigación Pedagógica. Ciudad de La Habana.
- Vega Carlos. Instituto Nacional de Musicología <http://www.inmcv.gob.ar/?p=276>. [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2012].

- WEINTRAUB Mauricio, “La relación alumno-maestro en música”. España. Sinfonía Virtual. Enero de 2007. <http://www.sinfoniavirtual.com/index.php>
- Principales Metodologías en Educación Musical. Febrero 2014. <http://www.slideshare.net/danimusico1/principales-metodolog-as>
Método Kodaly. <http://www.slideshare.net/abullejos/mtodo-kodaly>
- <http://site.ebrary.com/lib/unlsp/docDetail.action?docID=10327092&p00=ausubel> pág. 6, [Fecha de consulta: 03 de diciembre de 2013]
- Cartas Martín, Iván. Iconografía musical infantil en 2º ciclo de educación primaria. Universidad Complutense de Madrid, Pág. 206. <http://site.ebrary.com/id.> [consultado el 10 de diciembre de 2013]
- Coro infantil fundación caja Duero. <http://corofundacioncajaduero.wordpress.com/2012/12/16/zoltan-kodaly/>. [consultado el 15 noviembre de 2013]
- Cornelio Vera, Ingrid. La educación musical hacia una nueva Pedagogía. <http://www.unacar.mx/contenido/difusion/acalan48pdf/contenido.pdf> [Fecha de consulta 07 de noviembre de 2013]
- Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. <http://www.inmcv.gob.ar/?p=276>. [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2012].
- Los niños pueden hacer música y deben hacerla: César Tort. Fuente: Con información de Lic. Gabriela Casas Cabrera. Departamento de Información y Medios. Coordinación de Humanidades, UNAM <http://noticias.universia.net.mx/tiempo-libre/noticia/2011/06/16/839894/ninos-pueden-hacer-musica-deben-hacerla-cesar-tort.html>. [Fecha de consulta 25 de septiembre de 2012].
- Orta Velázquez, Guillermo. 100 Biografías en la Historia de la música. Instituto politécnico nacional. Pág. 326. <http://site.ebrary.com>. [consultado en 30 julio de 2013]
- WEINTRAUB Mauricio, “La relación alumno-maestro en música”. España. Sinfonía Virtual. Enero de 2007. <http://www.sinfoniavirtual.com/index.php>
- Principales Metodologías en Educación Musical. Febrero 2014. <http://www.slideshare.net/danimusico1/principales-metodolog-as>
- Método Kodaly. <http://www.slideshare.net/abullejos/mtodo-kodaly>



ANEXOS

ANEXO 1

Guía para el análisis de documentos:

Objetivo: Constatar a través del estudio de las obras de los compositores lojanos la posibilidad de ser utilizadas para la enseñanza del solfeo



1.- Examinar las obras de los compositores lojanos las siguientes unidades de análisis:

Género.

Tonalidad.

Ritmo.

Melodía.

Grado de dificultad.

4.-Estudio de contexto histórico en que fue elaborada la obra.

ANEXO 2

ENCUESTA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**FACULTAD DE ARTES
NIVEL DE POSTGRADO**

MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL



CUESTIONARIO PARA SER APLICADO A LOS ESTUDIANTES DE V Y VII MÓDULO DE LA CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA.

1. PRESENTACIÓN.

En calidad de egresado de la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, acudo a usted para solicitarle de la manera más comedida, se digne dar contestación a las preguntas que a continuación se formula, toda vez que sus respuestas orientarán el desarrollo de la Tesis de Grado cuya temática es: ***“PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA ASIGNATURA DE SOLFEO DURANTE EL SEGUNDO CICLO DEL PRIMER AÑO DE LA CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA, UTILIZANDO EL MATERIAL MUSICAL DE COMPOSITORES LOJANOS”***, por lo que le expreso mi más sincero agradecimiento.

2. INFORMACIÓN ESPECÍFICA:

1. ¿Cree usted que es fundamental el estudio del solfeo para el proceso de enseñanza-aprendizaje musical?

Si () No ()

Emita su criterio.....

2. Marque con X una opción

De acuerdo a su criterio: ¿De dónde extrae el docente las lecciones de solfeo para su impartir sus clases?

- a. Métodos tradicionales ()
- b. Material ajeno a nuestra Realidad ()
- c. No conoce ()

3. ¿Cree usted que resulta más entretenido el estudio del solfeo utilizando melodías de canciones de compositores lojanos?

Si () No ()

Emita su criterio.....

4. ¿Le ha resultado difícil interpretar vocalmente las melodías de solfeo propuestas hasta la presente?



Si () No ()

Emita su criterio.....

.....

.....

5. ¿Conoce si existen textos de solfeo con material de compositores lojanos?

Si () No ()

Si su respuesta es afirmativa, cite el nombre.....

6. ¿Estaría de acuerdo en que se elabore un texto de solfeo con material de compositores lojanos?

Si () No ()

Emita su criterio.....

.....

.....

7. ¿Cree usted que el reconocimiento del legado musical de los cultores lojanos coadyuva al fortalecimiento de la identidad cultural de los habitantes de la ciudad provincia y de Loja, de manera particular de los y las estudiantes de la Carrera de Educación Musical de la UNL?

Si () No ()

Emita su criterio.....

.....

.....

GRACIAS POR SU COLABORACIÓN

ANEXO 3

ENTREVISTA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES
NIVEL DE POSTGRADO

MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL



ENTREVISTA PARA SER APLICADA A LOS DOCENTES QUE IMPARTEN LA ASIGNATURA DE SOLFEO EN LA CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL DE

LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA Y CONSERVATORIO “SALVADOR BUSTAMANTE CELI”.

1. PRESENTACIÓN.

En calidad de egresado de la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, acudo a usted para solicitarle de la manera más comedida, se digne dar contestación a las preguntas que a continuación se formula, toda vez que sus respuestas orientarán el desarrollo de la Tesis de Grado cuya temática es: ***“PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA ASIGNATURA DE SOLFEO DURANTE EL SEGUNDO CICLO DEL PRIMER AÑO DE LA CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA, UTILIZANDO EL MATERIAL MUSICAL DE COMPOSITORES LOJANOS”***, por lo que le expreso mi más sincero agradecimiento.

2. INFORMACIÓN ESPECÍFICA:

1. ¿Considera usted que el solfeo es fundamental para el proceso de enseñanza aprendizaje de los estudiantes que se forman en las instituciones de Formación Musical?
2. Para elaborar sus planificaciones, el material recopilado que utiliza para las lecciones de solfeo ¿Es tomado de métodos extranjeros ya establecidos?
3. ¿Qué métodos de solfeo utiliza usted, y cuáles de ellos según su criterio permiten alcanzar un aprendizaje significativo en los estudiantes?
4. En el tiempo que lleva como docente. ¿Ha encontrado textos de solfeo contruidos con material de compositores lojanos elaborados con el fin de fortalecer el proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes?
5. La elaboración de un texto de solfeo con material de compositores lojanos. ¿Coadyuva al perfeccionamiento del proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes pertenecientes a la Institución de Formación Musical?



6. ¿Estaría de acuerdo en que se elabore un texto de solfeo con material de compositores lojanos? Emita su criterio

GRACIAS POR SU COLABORACIÓN

ANEXO 4

SÍLABO



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA

UNL

ÁREA DE LA EDUCACIÓN EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN

CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL

CICLO II: FUNDAMENTOS DE LA FORMACIÓN DOCENTE EN LA MÚSICA

PERÍODO ACADÉMICO: SEPTIEMBRE 2015- FEBRERO 2016

SÍLABO: AUDIOPERCEPTIVA II

RESPONSABLE: LIC. FREDY SARANGO CAMACHO

CORREO ELECTRÓNICO:

frey.sarango@unl.edu.ec

DEPENDENCIA PARA TUTORÍA: CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL Z10S02MBB3-SALA DE CORO

2014

DENOMINACIÓN DE LA ASIGNATURA: EDUCACIÓN AUDIOPERCEPTIVA

CÓDIGO:

Institucional: C8, C2, A5/ UNESCO: 6203

NÚMERO DE CRÉDITOS:

TOTAL

8

TEÓRICO

3

PRÁCTICO

5

DESCRIPCIÓN DE LA ASIGNATURA:

EDUCACIÓN AUDIOPERCEPTIVA ES UNA ASIGNATURA QUE PERTENECE A LAS CIENCIAS BÁSICAS DEL ÁREA DEL CONOCIMIENTO. LA PRESENTE ASIGNATURA PROPORCIONA LAS BASES FUNDAMENTALES DE LA EDUCACIÓN FORMAL MUSICAL, EN DONDE SE ABORDAN ASPECTOS COMO: RITMO, MELODÍA, ARMONÍA Y LAS DERIVADAS DE LA COMPLEJIDAD DE TEXTURAS TÍMBRICAS Y DINÁMICAS; LA DESTREZA EN LA CODIFICACIÓN Y DESCODIFICACIÓN DE LOS SÍMBOLOS MUSICALES, ASÍ COMO SU TRADUCCIÓN VOCAL-INSTRUMENTAL, LOS MISMOS QUE SON NECESARIOS EN LA FORMACIÓN DEL EDUCADOR MUSICAL Y QUE EN LO POSTERIOR SERÁN UTILIZADOS DENTRO DE SU CAMPO PROFESIONAL.

ES IMPORTANTE ESTA ASIGNATURA PORQUE BRINDA LOS ELEMENTOS PARA DESARROLLAR LA HABILIDAD DE LEER Y ESCRIBIR MÚSICA DE FORMA FLUÍDA, QUE PERMITA EL DISFRUTE Y DELEITE DE ELLA AHORA Y EN EL FUTURO, TODO ESTO A TRAVÉS DE UNA CONEXIÓN DIRECTA ENTRE LOS SÍMBOLOS DE LA PÁGINA Y EL OÍDO; Y, ENTRE EL OÍDO Y EL INSTRUMENTO, HERRAMIENTAS QUE CONTRIBUYEN PARA QUE EL ESTUDIANTE SE DESENVUELVA DE MEJOR MANERA EN SU PRÁCTICA PROFESIONAL DENTRO DE LAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS PÚBLICAS Y/O PARTICULARES, COMO DOCENTE Y/O EN EL MANEJO DE GRUPOS VOCALES-INSTRUMENTALES.

SU PROPÓSITO ES PROPORCIONAR AL ESTUDIANTE UNA EDUCACIÓN MUSICAL QUE MOTIVE Y SITÚE A LA PERSONA EN UN PRIMER PLANO Y QUE INCIDA EN EL DESARROLLO INTEGRAL DE SUS FACULTADES TALES COMO LA: SENSIBILIDAD, LA INTELIGENCIA ENTRE OTROS, POR MEDIO DE UN ESTUDIO PRÁCTICO DIARIO TANTO PRESENCIAL COMO AUTÓNOMO.

OBJETIVOS DE LA ASIGNATURA SEGÚN EL PAN CURRICULAR:

- RECONOCER E INTERPRETAR LOS SÍMBOLOS GRÁFICOS DEL LENGUAJE MUSICAL CONVENCIONAL.
- IDENTIFICAR LOS DISTINTOS CÓDIGOS EXPRESIVOS AL SERVICIO DE LA MÚSICA.
- UTILIZAR LA MEMORIA AUDITIVA QUE PERMITA LA REPRODUCCIÓN DE LO ESCUCHADO Y REPRESENTARLO GRÁFICAMENTE.
- DEMOSTRAR UN DESARROLLO DEL OÍDO INTERNO, PERMITIENDO PERCIBIR Y DIFERENCIAR LAS CARACTERÍSTICAS Y PARTICULARIDADES DEL ACONTECIMIENTO MUSICAL.
- ESCUCHAR CON ATENCIÓN LA INTERPRETACIÓN VOCAL DE CADA UNA DE LAS MELODÍAS PROPUESTAS, UTILIZANDO UNA CORRECTA EMISIÓN DE LA VOZ.
- VALORAR LAS ACTIVIDADES EN GRUPO QUE PERMITAN EL ENRIQUECIMIENTO DE LA RELACIÓN AFECTIVA CON LA MÚSICA POR MEDIO DEL CANTO, DEL MOVIMIENTO Y LA AUDICIÓN.

PRE-REQUISITOS			CO-REQUISITOS		
NOMBRE DE LA ASIGNATURA	CÓDIGO		NOMBRE DE LA ASIGNATURA	CÓDIGO	
	Institucional	UNESCO		Institucional	UNESCO
EDUCACIÓN AUDIOPERCEPTIVA I	C8,M1,A4	6203	INICIACIÓN AL PIANO FUNCIONAL	C8,M2,A4	6203
EDUCACIÓN DE LA VOZ I	C8,M1,A5	6203	EDUCACIÓN DE LA VOZ II	C8,M2,A6	6203

TEXTO Y OTRAS REFERENCIAS REQUERIDAS PARA EL DESARROLLO DEL CONTENIDO DISCIPLINAR:						
LIBRO PRINCIPAL DE CONSULTA.						
AUTOR	TÍTULO DEL LIBRO	CIUDAD, PAÍS DE PUBLICACIÓN	EDICIÓN	AÑO DE PUBLICACIÓN	EDITORIAL	ISBN
LÓPEZ DE ARENOSA, ENCARNACIÓN	RITMO Y LECTURA 1	SN	2001	SN	REAL MUSICAL	978-84-387-0045-7
Referencias bibliográficas como complemento para el aprendizaje de los alumnos.						
AUTOR	TÍTULO DEL LIBRO	CIUDAD, PAÍS DE PUBLICACIÓN	EDICIÓN	AÑO DE PUBLICACIÓN	EDITORIAL	ISBN / ISSN
BARRIO, ADELINO	TRATADO DE ENTONACIÓN. VOL. 1	SN	2001	SN	REAL MUSICAL	978-84-387-0035-8
LÓPEZ DE ARENOSA, ENCARNACIÓN	LENGUAJE MUSICAL 1. GRADO ELEMENTAL	SN	2009	SN	REAL MUSICAL	978-84-387-1042-5
Recursos en Internet.						
AUTOR	TÍTULO	CIUDAD, PAÍS DE PUBLICACIÓN	FECHA DE PUBLICACIÓN	DIRECCIÓN ELECTRÓNICA		ISBN / ISSN
MADORRÁN, ANA MARÍA	LENGUAJE MUSICAL	SN	SN	http://anamadan2.webcindario.com/nivel_1.html		SN

RESULTADOS DE APRENDIZAJE:	
Cognitivo	
•	RECONOCE E INTERPRETA LOS SÍMBOLOS GRÁFICOS DEL LENGUAJE MUSICAL CONVENCIONAL.
•	IDENTIFICA LOS DISTINTOS CÓDIGOS EXPRESIVOS AL SERVICIO DE LA MÚSICA.
Psicomotor	
•	UTILIZA LA MEMORIA AUDITIVA QUE PERMITA LA REPRODUCCIÓN DE LO ESCUCHADO Y REPRESENTARLO GRÁFICAMENTE.
•	DEMUESTRA UN DESARROLLO DEL OÍDO INTERNO, PERMITIENDO PERCIBIR Y DIFERENCIAR LAS CARACTERÍSTICAS Y PARTICULARIDADES DEL ACONTECIMIENTO MUSICAL.
Afectivo	
•	ESCUCHA CON ATENCIÓN LA INTERPRETACIÓN VOCAL DE CADA UNA DE LAS MELODÍAS PROPUESTAS, UTILIZANDO UNA CORRECTA EMISIÓN DE LA VOZ.
•	VALORA LAS ACTIVIDADES EN GRUPO QUE PERMITAN EL ENRIQUECIMIENTO DE LA RELACIÓN AFECTIVA CON LA MÚSICA POR MEDIO DEL CANTO, DEL MOVIMIENTO Y LA AUDICIÓN.

TÓPICOS O TEMAS CUBIERTOS:								
PROGRAMA DEL CONTENIDO DISCIPLINAR (POR TEMAS)	Nº HORAS 128	PRESENCIALES				ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO	Nº HORAS 128	ESTRATEGIAS DE EVALUACIÓN
		ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO	Nº HORAS 48	ACTIVIDADES PRÁCTICAS	Nº HORAS 80			
UNIDAD: UNO TEMA 1 ENCUADRE DE LA ASIGNATURA Y LOS COMPASES SIMPLES	6	-LECTURA DE LOS COMPASES SIMPLES CON DENOMINADOR 4: 2/4; ¾; 4/4 UNIDADES DE DURACIÓN, DE TIEMPO, DE SUBDIVISIÓN Y DE COMPÁS.	2	-ELABORAR EL CUADRO DE LOS COMPASES SIMPLES	4	-PRACTICAR LAS CIFRAS DE LOS COMPASES SIMPLES	6	PRESENTACIÓN POR ESCRITO DE UN RESÚMEN EN EL QUE SE DESCRIBA LAS TEMÁTICAS A INVESTIGAR.
TEMA 2 COMPASES COMPUESTOS	6	-LECTURA DE LOS COMPASES COMPUESTOS: 6/8 CORRESPONDIENTES EN COMPASES SIMPLES Y COMPUESTOS. RELACIÓN ENTRE COMPASES SIMPLES Y COMPUESTOS.	3	-ELABORAR UN CUADRO DE LOS COMPASES COMPUESTOS	3	-PRACTICAR LAS CIFRAS DE LOS COMPASES COMPUESTOS	6	ELABORACIÓN, EDICIÓN Y PRESENTACIÓN INDIVIDUAL DE UNA PARTITURA CON 24 COMPASES
TEMA 3 TRANSFORMACIÓN DE LOS COMPASES	6	-LECTURA Y ANÁLISIS DE LA TRANSFORMACIÓN DE LOS COMPASES SIMPLES A COMPUESTOS	2	-ELABORAR EL CUADRO DE LOS COMPASES SIMPLES Y COMPUESTOS	4	-PRACTICAR LA OPERACIÓN MATEMÁTICA DE LOS COMPASES	6	ELABORACIÓN, EDICIÓN Y PRESENTACIÓN INDIVIDUAL DE UNA PARTITURA CON 24 COMPASES
TEMA 4 CUADRO DEMOSTRATIVO DE ALGUNOS	6	-ANALIZAR EL CUADRO DEMOSTRATIVO DE LOS COMPASES	3	-ELABORAR EN CARTULINA EL CUADRO DE LOS COMPASES	3	-ELABORAR EL CUADRO DE LOS COMPASES EN CARTULINA Y	6	ELABORACIÓN, EDICIÓN Y PRESENTACIÓN GRUPAL DEL CUADRO DE COMPASES SIMPLES Y COMPUESTOS; TIPOS DE INICIO DE MELODÍA.

COMPASES SIMPLES Y COMPUESTOS LA MELODÍA: TIPOS DE INICIO				SIMPLES Y COMPUESTOS IDENTIFICAR EN PEQUEÑAS OBRAS C/U DE LOS TIPOS DE INICIO DE MELODÍA		PRESENTARLO ELABORAR CINCO EJEMPLOS DE CADA UNO DE LOS TIPOS DE INICIO DE MELODÍA		
TEMA 5 LAS ALTERACIONES LO SIGNOS DE EXPRESIÓN	6	-ESTUDIO DE LAS ALTERACIONES DE DINÁMICA O MATIZ: PIANO, MEZZOPIANO, MEZZOFORTE, FORTE. REGULADORES: CRESCENDO, DIMINUENDO	2	ANÁLISIS DE LAS ALTERACIONES INTERPRETAR CORRECTAMENTE LOS SIGNOS DE EXPRESIÓN	4	-PRACTICAR LA ESCRITURA DE LAS ALTERACIONES Y SIGNOS DE EXPRESIÓN EN UN CUADERNO PAUTADO Y PRESENTARLO	6	DEMOSTRACIÓN POR MEDIO DEL ORDENADOR LAS DIAPOSITIVAS DE LA TEMÁTICA.
EVALUACIÓN DE LA PRIMERA UNIDAD DEL 26 AL 30 AL 19 OCTUBRE DE 2015	6H	EVALUACIÓN	3	EVALUACIÓN	3	EVALUACIÓN	6H	-PRUEBA PRÁCTICA DE CONOCIMIENTOS
UNIDAD: DOS TEMA 6 ALTERACIONES ACCIDENTALES SIGNOS DE EXPRESIÓN	6	ESCALAS MAYORES Y MANORES ESTUDIO DE HASTA TRES ALTERACIONES LA AGÓGICA: LENTO, ADAGIO, ANDANTE, ALLEGRO, PRESTO, PRESTISSIMO, ACCELLERANDO, RITARDANDO.	2	ANÁLISIS DE LAS ALTERACIONES EN UNA PARTICHELA INTERPRETAR CORRECTAMENTE LOS SIGNOS DE EXPRESIÓN.	4	REVISAR LAS ALTERACIONES DE OTRAS PARTITURAS	6	ELABORACIÓN Y PRESENTACIÓN INDIVIDUAL DE UNA PARTITURA REALIZANDO LAS ACCIONES PERTINENTES
TEMA 7 ALTERACIONES	6	ESTUDIO DE LAS ALTERACIONES QUE NO PERTENECEN A LA	3	ANÁLISIS DE LAS ALTERACIONES EN UNA PARTICHELA	3	REVISAR LAS ALTERACIONES DE OTRAS	6	ELABORACIÓN Y PRESENTACIÓN INDIVIDUAL DE UNA PARTITURA REALIZANDO LAS ACCIONES PERTINENTES

PROPIAS		TONALIDAD				PARTITURAS		
TEMA 8 LA ESCALA	6	ESTUDIO DE LA ESCALA	3	-ESCRIBIR Y ESCUCHAR LAS ESCALAS	3	-PRACTICAR LA ESCALA DE DO MAYOR	6	ELABORACIÓN Y PRESENTACIÓN INDIVIDUAL DE UNA PARTITURA CREANDO LOS MÚLTIPLES SILENCIOS DE COMPASES
TEMA 9 GRADOS DE LA ESCALA	6	ESTUDIO DE LOS GRADOS DE UNA ESCALA	3	EN UN EJEMPLO DE ESCALA ESCRIBIR LOS GRADOS	3	EN DIFERENTES ESCALAS ESCRIBIR LOS GRADO DE LA ESCALA	6	ELABORACIÓN Y PRESENTACIÓN INDIVIDUAL DE UNA PARTITURA REALIZANDO LOS SÍMBOLOS DE EXPRESIÓN
TEMA 10 DENOMINACIÓN DE LOS GRADOS	6	CONOCER LOS NOMBRES DE LOS GRADOS DE LA ESCALA	3	ESCRIBIR EN UNA ESCALA LOS RESPECTIVOS NOMBRES DE LOS GRADOS	3	MEMORIZAR LOS GRADOS DE LA ESCALA	6	PRUEBA PRÁCTICA DE CONOCIMIENTOS
TEMA 11 GRADOS CONJUNTOS Y DISJUNTOS	6	ESTUDIO DE LOS GRADOS CONJUNTOS Y DISJUNTOS	3	ANALIZAR EL GRADO CONJUNTO Y DISJUNTO EN UNA PARTICHELA	3	ANALIZAR OTRAS PARTITURAS	6	ELABORACIÓN Y PRESENTACIÓN INDIVIDUAL DE UNA PARTITURA REALIZANDO LOS SÍMBOLOS DE MATICES
TEMA 12 TONO Y SEMITONO, 2DAS, 3RAS, 4TAS.	6	ESTUDIO DEL TONO Y SEMITONO. (2das Y 3ras, 6tas y 7mas MAY. Y MENORES 4tas, 5tas, y 8vas JUSTAS)	2	ANALIZAR EL TONO Y SEMITONO LAS 2DAS, 3RAS 6TAS Y 7MAS M Y m 4TAS, 5TA y 8vas JUSTAS EN UNA ESCALA.	4	REALIZAR UNA CONSULTA SOBRE LA DIVISIÓN DE 2DAS, 3RAS 6TAS Y 7MAS M Y m 4TAS, 5TA y 8vas JUSTAS EN UNA ESCALA	6	ELABORACIÓN Y PRESENTACIÓN INDIVIDUAL DEL REPORTE DE LOS INTERVALOS
SEGUNDA EVALUACIÓN DEL 14 AL 18 DE DICIEMBRE DE 2015	7	EVALUACIÓN	3	EVALUACIÓN	4	EVALUACIÓN	7	-PRUEBA DE CONOCIMIENTOS
UNIDAD: TRES TEMA 13	6	-ESTUDIO DE LOS EJERCICIOS	2	-CONSTRUCCIÓN DE ESQUEMAS	4	-PRACTICAR INDIVIDUALMENTE	6	INTERPRETACIÓN INDIVIDUAL DE LOS EHERCICIOS ESTABLECIDOS.

LECTURA RÍTMICA PÁG. 23, 24		RÍTMICOS ESTABLECIDOS		RÍTMICOS		LOS EJERCICIOS DEL TEXTO		
TEMA 14 LECTURA RÍTMICA PÁG. 25, 26,	6	-ESTUDIO DE LOS EJERCICIOS RÍTMICOS ESTABLECIDOS	2	-CONSTRUCCIÓN DE ESQUEMAS RÍTMICOS	3	-PRACTICAR INDIVIDUALMENTE LOS EJERCICIOS DEL TEXTO	6	EJECUCIÓN INDIVIDUAL DE LOS EJERCICIOS ESTABLECIDOS
TEMA 15 LECTURA RÍTMICA PÁG. 27, 28, 29	6	-ESTUDIO DE LOS EJERCICIOS RÍTMICOS ESTABLECIDOS	2	-CONSTRUCCIÓN DE ESQUEMAS RÍTMICOS	3	-PRACTICAR INDIVIDUALMENTE LOS EJERCICIOS DEL TEXTO	6	EJECUCIÓN INDIVIDUAL DE LOS EJERCICIOS ESTABLECIDOS
TEMA 16 LECTURA MELÓDICA PÁG. 30, 31	6	-ESTUDIO DE LAS LECCIONES DE SOLFEO ESTABLECIDOS	2	-CONSTRUCCIÓN DE ESQUEMAS MELÓDICOS	3	-PRACTICAR INDIVIDUALMENTE LOS EJERCICIOS DEL TEXTO	6	PRUEBA PRÁCTICA DE CONOCIMIENTOS
TEMA 17 LECTURA MELÓDICA PÁG. 32, 33	6	ESTUDIO DE LAS LECCIONES DE SOLFEO ESTABLECIDOS	2	-CONSTRUCCIÓN DE ESQUEMAS MELÓDICOS	4	-PRACTICAR INDIVIDUALMENTE LOS EJERCICIOS DEL TEXTO	6	EJECUCIÓN E INTERPRETACIÓN INDIVIDUAL DE LOS EJERCICIOS ESTABLECIDOS
TEMA 18 LECTURA MELÓDICA PÁG. 34,35, 36	6	ESTUDIO DE LAS LECCIONES DE SOLFEO ESTABLECIDOS	2	-CONSTRUCCIÓN DE ESQUEMAS MELÓDICOS	4	-PRACTICAR INDIVIDUALMENTE LOS EJERCICIOS DEL TEXTO	6	EJECUCIÓN E INTERPRETACIÓN INDIVIDUAL DE LOS EJERCICIOS ESTABLECIDOS
TERCERA EVALUACIÓN DEL 08 AL 12 DE FEBRERO DE 2016	7	EVALUACIÓN	1	EVALUACIÓN	6	EVALUACIÓN	7	PRUEBA PRÁCTICA DE CONOCIMIENTOS
TOTAL	128		48		80		128	

HORARIO DE CLASE/LABORATORIO Y NÚMERO DE SESIONES DE CLASES POR SEMANA:

HORAS / JORNADA	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES
11H00-13H00	EDUCACIÓN AUDIOPERCEPTIVA	TAE	EDUCACIÓN AUDIOPERCEPTIVA	TAE	EDUCACIÓN AUDIOPERCEPTIVA

INICIO DE ACTIVIDADES ACADÉMICAS: 14 DE SEPTIEMBRE DE 2015

SEMANA 1: DEL 14 AL 18 DE SEPTIEMBRE DE 2015

SEMANA 2: DEL 21 AL 25 DE SEPTIEMBRE DE 2015

SEMANA 3: DEL 28 DE SEPTIEMBRE AL 03 DE OCTUBRE DE 2015

SEMANA 4: DEL 05 AL 09 DE OCTUBRE DE 2015

SEMANA 5: DEL 12 AL 16 DE OCTUBRE DE 2015

SEMANA 6: DEL 19 AL 23 DE OCTUBRE DE 2015

SEMANA 7: DEL 26 AL 30 DE OCTUBRE DE 2015 PRIMERA EVALUACIÓN

SEMANA 8: DEL 02 AL 06 DE NOVIEMBRE DE 2015

SEMANA 9: DEL 09 AL 13 DE NOVIEMBRE DE 2015

SEMANA 10: DEL 16 AL 20 DE NOVIEMBRE DE 2015

SEMANA 11: DEL 23 AL 28 DE NOVIEMBRE DE 2015

SEMANA 12: DEL 30 DE NOVIEMBRE AL 04 DE DICIEMBRE DE 2015

SEMANA 13: DEL 07 AL 11 DE DICIEMBRE DE 2015

SEMANA 14: DEL 14 AL 18 DE DICIEMBRE DE 2015 SEGUNDA EVALUACIÓN

SEMANA 15: DEL 21 DE DICIEMBRE DE 2015 AL 02 DE ENERO DE 2016

SEMANA 16: DEL 04 AL 08 DE ENERO DE 2016

SEMANA 17: DEL 11 AL 15 DE ENERO DE 2016

SEMANA 18: DEL 18 AL 22 DE ENERO DE 2016

SEMANA 19: DEL 25 AL 29 DE ENERO DE 2016

SEMANA 20: DEL 01 AL 05 DE FEBRERO DE 2016

SEMANA 21: DEL 08 AL 12 DE FEBRERO DE 2016 TERCERA EVALUACIÓN

SEMANA 1: DEL 14 AL 18 DE SEPTIEMBRE DE 2015

DURACIÓN DE CADA SESIÓN	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO	ACTIVIDADES PRÁCTICAS	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO
6 HORAS	-LECTURA DE LOS COMPASES SIMPLES.	-ELABORAR EL CUADRO DE LOS COMPASES SIMPLES	-PRACTICAR LAS CIFRAS DE LOS COMPASES SIMPLES

SEMANA 2: DEL 21 AL 25 DE SEPTIEMBRE DE 2015

DURACIÓN DE CADA SESIÓN	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO	ACTIVIDADES PRÁCTICAS	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO
6 HORAS	-LECTURA DE LOS COMPASES COMPUESTOS.	-ELABORAR UN CUADRO DE LOS COMPASES COMPUESTOS	-PRACTICAR LAS CIFRAS DE LOS COMPASES COMPUESTOS

SEMANA 3: DEL 28 DE SEPTIEMBRE AL 03 DE OCTUBRE DE 2015

DURACIÓN DE CADA SESIÓN 6 HORAS	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO -LECTURA Y ANÁLISIS DE LA TRANSFORMACIÓN DE LOS COMPASES SIMPLES A COMPUESTOS	ACTIVIDADES PRÁCTICAS -ELABORAR EL CUADRO DE LOS COMPASES SIMPLES Y COMPUESTOS	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO -PRACTICAR LA OPERACIÓN MATEMÁTICA DE LOS COMPASES
SEMANA 4: DEL 05 AL 09 DE OCTUBRE DE 2015			
DURACIÓN DE CADA SESIÓN 6 HORAS	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO -ANALIZAR EL CUADRO DEMOSTRATIVO DE LOS COMPASES	ACTIVIDADES PRÁCTICAS -ELABORAR EN CARTULINA EL CUADRO DE LOS COMPASES SIMPLES Y COMPUESTOS	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO -ELABORAR EL CUADRO DE LOS COMPASES EN CARTULINA Y PRESENTARLO
SEMANA 5: DEL 12 AL 16 DE OCTUBRE DE 2015			
DURACIÓN DE CADA SESIÓN 6 HORAS	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO -ESTUDIO DE LAS ALTERACIONES	ACTIVIDADES PRÁCTICAS ANÁLISIS DE LAS ALTERACIONES	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO -PRACTICAR LA ESCRITURA DE LAS ALTERACIONES EN UN CUADERNO PAUTADO Y PRESENTARLO
SEMANA 6: DEL 19 AL 23 DE OCTUBRE DE 2015			
DURACIÓN DE CADA SESIÓN 6 HORAS	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO ESTUDIO DE LAS ALTERACIONES QUE NO PERTENECEN A LA TONALIDAD	ACTIVIDADES PRÁCTICAS ANÁLISIS DE LAS ALTERACIONES EN UNA PARTICELA	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO REVISAR LAS ALTERACIONES DE OTRAS PARTITURAS
SEMANA 7: DEL 26 AL 30 DE OCTUBRE DE 2015 PRIMERA EVALUACIÓN			
DURACIÓN DE SESIÓN PARA LA EVALUACIÓN 6 HORAS	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO EVALUACIÓN	ACTIVIDADES PRÁCTICAS EVALUACIÓN	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO ESTUDIO DE LOS CONTENIDOS
SEMANA 8: DEL 02 AL 06 DE NOVIEMBRE DE 2015			
DURACIÓN DE CADA SESIÓN 6 HORAS	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO ESTUDIO DE LAS ALTERACIONES PROPIAS DE LA TONALIDAD	ACTIVIDADES PRÁCTICAS ANÁLISIS DE LAS ALTERACIONES EN UNA PARTICELA	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO REVISAR LAS ALTERACIONES DE OTRAS PARTITURAS
SEMANA 9: DEL 09 AL 13 DE NOVIEMBRE DE 2015			
DURACIÓN DE CADA SESIÓN 6 HORAS	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO ESTUDIO DE LA ESCALA EL SANJUANITO: ALEGRA TE CORAZONCITO	ACTIVIDADES PRÁCTICAS -ESCRIBIR Y ESCUCHAR LAS ESCALAS	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO -PRACTICAR LA ESCALA DE DO MAYOR
SEMANA 10: DEL 16 AL 20 DE NOVIEMBRE DE 2015			

DURACIÓN DE CADA SESIÓN 6 HORAS	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO ESTUDIO DE LOS GRADOS DE UNA ESCALA EL PASACALLE: BELLA LOJANITTA	ACTIVIDADES PRÁCTICAS EN UN EJEMPLO DE ESCALA ESCRIBIR LOS GRADOS	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO EN DIFERENTES ESCALAS ESCRIBIR LOS GRADO DE LA ESCALA
SEMANA 11: DEL 23 AL 28 DE NOVIEMBRE DE 2015			
DURACIÓN DE CADA SESIÓN 6 HORAS	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO CONOCER LOS NOMBRES DE LOS GRADOS DE LA ESCALA EL PASILLO: ADIÓS A LOJA	ACTIVIDADES PRÁCTICAS ESCRIBIR EN UNA ESCALA LOS RESPECTIVOS NOMBRES DE LOS GRADOS	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO MEMORIZAR LOS GRADOS DE LA ESCALA
SEMANA 12: DEL 30 DE NOVIEMBRE AL 04 DE DICIEMBRE DE 2015			
DURACIÓN DE CADA SESIÓN 6 HORAS	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO ESTUDIO DE LOS GRADOS CONJUNTOS Y DISJUNTOS EL PASILLO: INTERMEZZO	ACTIVIDADES PRÁCTICAS ANALIZAR EL GRADO CONJUNTO Y DISJUNTO EN UNA PARTICHELA	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO ANALIZAR OTRAS PARTITURAS
SEMANA 13: DEL 07 AL 11 DE DICIEMBRE DE 2015			
DURACIÓN DE CADA SESIÓN 6 HORAS	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO ESTUDIO DEL TONO Y SEMITONO EL PASILLO: POR QUÉ SERÁ	ACTIVIDADES PRÁCTICAS ANALIZAR EL TONO Y SEMITONO DE UNA ESCALA	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO REALIZAR UNA CONSULTA SOBRE LA DIVISIÓN DEL TONO
SEMANA 14: DEL 14 AL 18 DE DICIEMBRE DE 2015 SEGUNDA EVALUACIÓN			
DURACIÓN DE SESIÓN PARA LA EVALUACIÓN 7 HORAS	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO EVALUACIÓN	ACTIVIDADES PRÁCTICAS EVALUACIÓN	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO ESTUDIO DE LOS CONTENIDOS
SEMANA 15: DEL 21 DE DICIEMBRE DE 2015 AL 02 DE ENERO DE 2016			
DURACIÓN DE CADA SESIÓN 6 HORAS	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO -ESTUDIO DE LOS EJERCICIOS RÍTMICOS ESTABLECIDOS EL PASILLO: HORAS DE INTIMIDAD Y COMPRENDE	ACTIVIDADES PRÁCTICAS -CONSTRUCCIÓN DE ESQUEMAS RÍTMICOS	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO -PRACTICAR INDIVIDUALMENTE LOS EJERCICIOS DEL TEXTO
SEMANA 16: DEL 04 AL 08 DE ENERO DE 2016			
DURACIÓN DE CADA SESIÓN 6 HORAS	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO -ESTUDIO DE LOS EJERCICIOS RÍTMICOS ESTABLECIDOS EL VALS: COSAS EXTRAÑAS	ACTIVIDADES PRÁCTICAS -CONSTRUCCIÓN DE ESQUEMAS RÍTMICOS	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO -PRACTICAR INDIVIDUALMENTE LOS EJERCICIOS DEL TEXTO
SEMANA 17: DEL 11 AL 15 DE ENERO DE 2016			
DURACIÓN DE CADA SESIÓN 6 HORAS	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO -ESTUDIO DE LOS EJERCICIOS RÍTMICOS	ACTIVIDADES PRÁCTICAS -CONSTRUCCIÓN DE ESQUEMAS RÍTMICOS	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO -PRACTICAR INDIVIDUALMENTE LOS

	ESTABLECIDOS EL VALS: MI LINDA MAMÁ		EJERCICIOS DEL TEXTO
SEMANA 18: DEL 18 AL 22 DE ENERO DE 2016			
DURACIÓN DE CADA SESIÓN	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO	ACTIVIDADES PRÁCTICAS	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO
6 HORAS	-ESTUDIO DE LOS EJERCICIOS MELÓDICOS ESTABLECIDOS EL VALS: MI ÚLTIMO RECUERDO	-CONSTRUCCIÓN DE ESQUEMAS MELÓDICOS	-PRACTICAR INDIVIDUALMENTE LOS EJERCICIOS DEL TEXTO
SEMANA 19: DEL 25 AL 29 DE ENERO DE 2016			
DURACIÓN DE CADA SESIÓN	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO	ACTIVIDADES PRÁCTICAS	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO
6 HORAS	-ESTUDIO DE LOS EJERCICIOS MELÓDICOS ESTABLECIDOS EL ALBAZO: BELLA LOJANITA	-CONSTRUCCIÓN DE ESQUEMAS MELÓDICOS	-PRACTICAR INDIVIDUALMENTE LOS EJERCICIOS DEL TEXTO
SEMANA 20: DEL 01 AL 05 DE FEBRERO DE 2016			
DURACIÓN DE CADA SESIÓN	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO	ACTIVIDADES PRÁCTICAS	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO
6 HORAS	-ESTUDIO DE LOS EJERCICIOS MELÓDICOS ESTABLECIDOS LA CUECA: YA SE FUE MI LONGUITA	-CONSTRUCCIÓN DE ESQUEMAS MELÓDICOS	-PRACTICAR INDIVIDUALMENTE LOS EJERCICIOS DEL TEXTO
SEMANA 21: DEL 08 AL 12 DE FEBRERO DE 2016 TERCERA EVALUACIÓN			
DURACIÓN DE SESIÓN PARA LA EVALUACIÓN	CONTENIDOS Y ACTIVIDADES DE ESTUDIO TEÓRICO	ACTIVIDADES PRÁCTICAS	ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO
7 HORAS	EVALUACIÓN	EVALUACIÓN	ESTUDIO DE LOS CONTENIDOS

RELACIÓN DEL CONTENIDO CON LOS RESULTADO DE APRENDIZAJE:		
CONTENIDOS DE LA ASIGNATURA	CONTRIBUCIÓN	RESULTADOS DE APRENDIZAJE
COMPASES SIMPLES	COGNITIVO (COMPRENSIÓN) (ALTA)	RECONOCE E INTERPRETA LOS SÍMBOLOS GRÁFICOS DEL LENGUAJE MUSICAL CONVENCIONAL.
COMPASES COMPUESTOS		
TRANSFORMACIÓN DE LOS COMPASES	AFECTIVO (VALORAR) (MEDIA)	VALORA LAS ACTIVIDADES EN GRUPO QUE PERMITAN EL ENRIQUECIMIENTO DE LA RELACIÓN AFECTIVA CON LA MÚSICA POR MEDIO DEL CANTO, DEL MOVIMIENTO Y LA AUDICIÓN.
LAS ALTERACIONES	COGNITIVO (CONOCIMIENTO) (ALTA)	IDENTIFICA LOS DISTINTOS CÓDIGOS EXPRESIVOS AL SERVICIO DE LA MÚSICA.
ALTERACIONES ACCIDENTALES	AFECTIVO (DIFERENCIAR) (ALTA)	ESCUCHA CON ATENCIÓN LA INTERPRETACIÓN VOCAL DE CADA UNA DE LAS MELODÍAS PROPUESTAS, UTILIZANDO UNA CORRECTA EMISIÓN DE LA VOZ.
ALTERACIONES PROPIAS		
	PSICOMOTOR (MOVIMIENTOS BÁSICOS FUND.) (ALTA)	UTILIZA LA MEMORIA AUDITIVA QUE PERMITA LA REPRODUCCIÓN DE LO ESCUCHADO Y REPRESENTARLO GRÁFICAMENTE.
LA ESCALA	PSICOMOTOR (MOVIMIENTOS BÁSICOS FUND.) (ALTA)	DEMUESTRA UN DESARROLLO DEL OÍDO INTERNO, PERMITIENDO PERCIBIR Y DIFERENCIAR LAS CARACTERÍSTICAS Y PARTICULARIDADES DEL ACONTECIMIENTO MUSICAL.
GRADOS DE LA ESCALA		
DENOMINACIÓN DE LOS GRADOS		

RELACIÓN DE LOS RESULTADO DE APRENDIZAJE CON EL PERFIL DE EGRESO:

RESULTADOS DE APRENDIZAJE DE LA ASIGNATURA	CONTRIBUCIÓN	PERFIL DE EGRESO DE LA CARRERA
<ul style="list-style-type: none"> ✓ RECONOCE E INTERPRETA LOS SÍMBOLOS GRÁFICOS DEL LENGUAJE MUSICAL CONVENCIONAL ✓ VALORA LAS ACTIVIDADES EN GRUPO QUE PERMITAN EL ENRIQUECIMIENTO DE LA RELACIÓN AFECTIVA CON LA MÚSICA POR MEDIO DEL CANTO, DEL MOVIMIENTO Y LA AUDICIÓN. ✓ IDENTIFICA LOS DISTINTOS CÓDIGOS EXPRESIVOS AL SERVICIO DE LA MÚSICA. ✓ ESCUCHA CON ATENCIÓN LA INTERPRETACIÓN VOCAL DE CADA UNA DE LAS MELODÍAS PROPUESTAS, UTILIZANDO UNA CORRECTA EMISIÓN DE LA VOZ ✓ UTILIZA LA MEMORIA AUDITIVA QUE PERMITA LA REPRODUCCIÓN DE LO ESCUCHADO Y REPRESENTARLO GRÁFICAMENTE. ✓ DEMUESTRA UN DESARROLLO DEL OÍDO INTERNO, PERMITIENDO PERCIBIR Y DIFERENCIAR LAS CARACTERÍSTICAS Y PARTICULARIDADES DEL ACONTECIMIENTO MUSICAL. 	CONTRIBUCIÓN (ALTA)	<p>EN EL ÁMBITO GENERAL DE LA PROFESIÓN CONTRIBUYE A:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ ORIENTAR EN EL CONOCIMIENTO Y VALORACIÓN DE OTRAS CULTURAS, A TRAVÉS DE LA MÚSICA. ✓ PROMOVER LOS VALORES CULTURALES DEL PAÍS, LA REGIÓN Y LA COMUNIDAD EN LA CUAL SE DESEMPEÑA. <p>EN EL ÁMBITO CIENTÍFICO TÉCNICO CONTRIBUYE A:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ LEER CON FLUIDEZ EN SUS DIFERENTES ASPECTOS: RÍTMICO, MELÓDICO, ARMÓNICO; A TRAVÉS DEL USO DE LA VOZ Y DE INSTRUMENTOS MUSICALES ✓ RECOPILAR Y/O GENERAR REPERTORIO DE OBRAS PARA CANTO, EJECUCIÓN, AUDICIÓN Y ACTIVIDADES RÍTMICO-MELÓDICAS. <p>EN EL ÁMBITO AXIOLÓGICO CONTRIBUYE A:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ VALORAR CONSCIENTEMENTE LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICO-CULTURALES DE SU ENTORNO ✓ UTILIZAR ADECUADAMENTE EL SONIDO COMO RECURSO DE RESPETO AL MEDIO AMBIENTE.

FORMAS DE EVALUACIÓN DEL CURSO (Referirse a las políticas de evaluación del contenido disciplinar, en los diferentes periodos de evaluación)
 LA EVALUACIÓN TENDRÁ COMO FINALIDAD EL MEJORAMIENTO DE LA CALIDAD DE LA EDUCACIÓN. PARA OBJETO DE ACREDITACIÓN LOS ESTUDIAN TES DEBERÁN CUMPLIR CON LO QUE A CONTINUACIÓN SE DETALLA :

PARÁMETROS DE EVALUACIÓN	PRIMERA EVALUACIÓN	SEGUNDA EVALUACIÓN	TERCERA EVALUACIÓN
EXÁMENES (PRUEBA ESCRITA Y PRÁCTICA)	40	40	40
LECCIONES (DESARROLLO TÉCNICO)	10	10	10
TAREAS (VALORES-TRABAJO INDIVIDUAL Y GRUPAL)	10	10	10
INFORMES (REPORTES)	20	20	10
PARTICIPACIÓN EN CLASE (APORTES)	10	10	10
ACTIVIDADES DE TRABAJO AUTÓNOMO	10	10	10
TOTAL	100%	100%	100%

RESPONSABLE DE LA ELABORACIÓN DEL SÍLABO: **LIC. FREDY BOLÍVAR SARANGO CAMACHO**

FECHA DE ELABORACIÓN: MARZO DE 2014

VERSIÓN: 1

FECHA DE ACTUALIZACIÓN:

VERSIÓN: 2

FECHA DE APROBACIÓN DEL SÍLABO POR EL ORGANISMO COMPETENTE:

f).....

COORDINADOR DE LA CARRERA

ANEXO 5

PLANES DE CLASE

ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN

CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL

PLAN DE CLASE NRO. 1 PERÍODO ACADÉMICO: SEPTIEMBRE 2015-FEBRERO 2016

ASIGNATURA:	AUDIOPERCEPTIVA 2	CÓDIGO:	C8,C2,A5/UNESCO 6203	CICLO / MÓDULO:	2	PARALELO:	
FECHA:	SEMANA DEL 9 AL 13 DE NOVIEMBRE DE 2015	JORNADA:	MATUTINA	DOCENTE:	LIC. FREDY SARANGO CAMACHO		

TEMA:	LOS COMPASES SIMPLES: BINARIO	BIBLIOGRAFÍA:	LOPEZ, Encarnación.- RITMO Y LECTURA 1
OBJETIVOS DE LA CLASE:	DESARROLLAR LAS CAPACIDADES AUDITIVAS PARA IDENTIFICAR E INTERPRETAR CORRECTAMENTE LOS ELEMENTOS DE EXPRESIÓN.		
RESULTADO DE APRENDIZAJE AL QUE CONTRIBUYE:	RECONOCE E INTERPRETA LOS SÍMBOLOS GRÁFICOS DEL LENGUAJE MUSICAL CONVENCIONAL.		

		RECURSOS Y/O MATERIALES	EVALUACIÓN
CONTENIDOS DE APRENDIZAJE	<ul style="list-style-type: none">El SanjuanitoCompás simple con denominador 4: 2/4Unidades de duración, de tiempo, de subdivisión y de compás.Sistema Diatónico.- Tonalidades Mayores y Menores con una alteración y con su relativa.Signos de Expresión: de dinámica y agógicaAcordes: distinguir auditivamente I-IV-V y I; triadas fundamentales y sus inversiones.Tipo de Melodía: Tético, anacrúzico o acéfalo.	Piano, Partituras, Partichelas, Textos de Apoyo	AL FINALIZAR LA TEMÁTICA LOS ESTUDIANTES ESTARÁN EN CAPACIDAD DE: <ul style="list-style-type: none">Interpretar correctamente las melodías propuestas.Ejecutar en el tempo correcto el género elegido: Sanjuanito.- “Alégrate Corazoncito” del autor Carlos Valarezo.
ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS	<ul style="list-style-type: none">Experiencia Concreta: Imitar la primera fraseReflexión: Comparar la emisión del sonido; Determinar los errores en cada fragmento.Conceptualización: Definir el Sanjuanito; identificar los signos que se utilizan en la lección propuesta.Aplicación: Interpretar la lección estudiada.		
OBSERVACIONES:			
Lcdo. Fredy Sarango Camacho f.) DOCENTE		f.) PRESIDENTE DE CURSO	

PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO

Tema: Alégrate Corazoncito

Autor: Carlos Valarezo

Género: Sanjuanito

Tonalidad: Dm

1. ADIESTRAMIENTO AUDITIVO.

Para lograr una coherencia entre el ritmo, la melodía y el tempo del sanjuanito “Alégrate Corazoncito”, se tiene que empezar con el estudio de la escala de F y su relativa que es Dm utilizando en este caso particular la escala menor melódica.

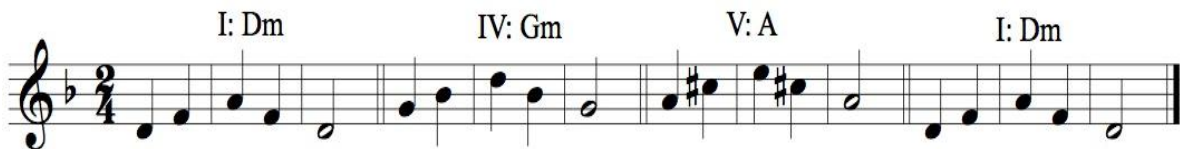
ESCALA DE F



ESCALA DE Dm Melódica



Seguidamente se procede a cantar las tríadas correspondientes al I-IV-V y I grados de Dm.



A continuación se procede a resolver las complejidades en el contexto rítmico e interválico del sanjuanito:

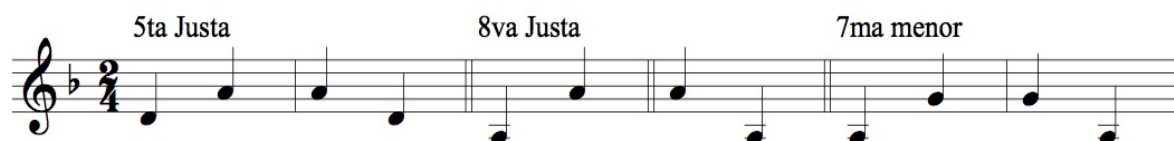
2. RITMO:



3. INTERVALOS:

El estudio del intervalo de 7ma menor se realiza mediante el proceso de interpretación del intervalo de 5ta justa desde la tónica D4 hasta la dominante A4 ascendente y descendente, seguido del intervalo de octava justa desde el A3 hasta A4 ascendente y descendente; y finalmente el intervalo de 7ma menor a

partir del A3 hasta el G4 en forma ascendente y descendente. A continuación se detalla:



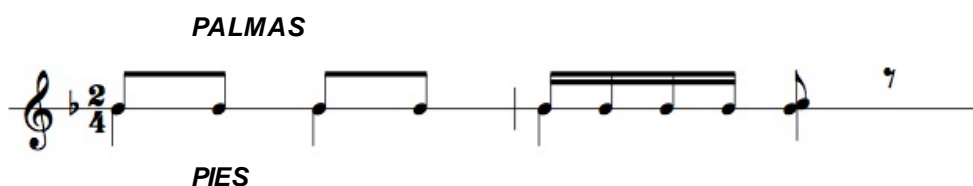
FRAGMENTO DEL SANJUANITO “ALEGRATE CORAZONCITO” EN DONDE SE IDENTIFICA EL INTERVALO DE 7ma menor.



4. AHORA SE PRESTA ATENCIÓN A LA RÍTMICA DEL SANJUANITO “ALEGRATE CORAZONCITO”.

Para lograr la coordinación e independencia en las y los estudiantes, en primera instancia se procede a ejecutar el ejercicio con palmas la parte superior y la parte inferior con los pies; y, realizando la marcación del compás de 2/4 en voz alta. Esto se lo debe aplicar en cuatro momentos:

- Solo palmas
- Luego solo los pies,
- Ahora con palmas y los pies ; y por último,
- Las palmas, los pies y en voz alta la marcación del compás(1, 2), así:



El presente ejercicio también se lo puede realizar con palmas y la boca(tarareo), mano derecha y mano izquierda. Otra forma de obtener buenos resultados es dividiendo en dos grupos a los estudiantes y designar a cada uno la parte rítmica correspondiente.

Por último antes de empezar la lectura a primera vista del sanjuanito “Alégrate Corazoncito” de Carlos Figueroa, hay que tomar en cuenta los siguientes aspectos:

- Identificar el tipo de inicio que contiene la melodía del sanjuanito, que en el presente caso es **tético**, ello en razón de empezar en el primer tiempo.



TÉTICO

- Desde la primera lectura del sanjuanito, respetar todos los aspectos relacionados con la dinámica y agógica que se estipulen en la lección.
- Para desarrollar el oído armónico en cada estudiante se sugiere que cada uno ejecute el piano con la armonía correspondiente del sanjuanito elaborada a su momento, acompañando a quienes interpretan la lección.

**ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL**

PLAN DE CLASE NRO. 2 PERÍODO ACADÉMICO: SEPTIEMBRE 2015-FEBRERO 2016

ASIGNATURA:	AUDIOPERCEPTIVA 2	CÓDIGO:	C8,C2,A5/UNESCO 6203	CICLO / MÓDULO:	2	PARALELO:	
FECHA:	SEMANA DEL 16 AL 20 DE NOVIEMBRE DE 2015	JORNADA:	MATUTINA	DOCENTE:	LIC. FREDY SARANGO CAMACHO		

TEMA:	LOS COMPASES SIMPLES: BINARIOS			BIBLIOGRAFÍA:	LOPEZ, Encarnación.- <i>RITMO Y LECTURA 1</i>		
OBJETIVOS DE LA CLASE:		DESARROLLAR LAS CAPACIDADES AUDITIVAS PARA IDENTIFICAR E INTERPRETAR CORRECTAMENTE LOS ELEMENTOS DE EXPRESIÓN.					
RESULTADO DE APRENDIZAJE AL QUE CONTRIBUYE:			RECONOCE E INTERPRETA LOS SÍMBOLOS GRÁFICOS DEL LENGUAJE MUSICAL CONVENCIONAL.				

		RECURSOS Y/O MATERIALES	EVALUACIÓN
CONTENIDOS DE APRENDIZAJE	<ul style="list-style-type: none">• El Pasacalle• Compás simple con denominador 4: 2/4• Unidades de duración, de tiempo, de subdivisión y de compás.• Sistema Diatónico.- Tonalidades Mayores y Menores con una alteración y con su relativa.• Signos de Expresión: de dinámica y agógica• Acordes: distinguir auditivamente I-IV-V y I; triadas fundamentales y sus inversiones.• Tipo de Melodía: Tético, anacrúzico o acéfalo.	Piano, Partituras, Partichelas, Textos de Apoyo	AL FINALIZAR LA TEMÁTICA LOS ESTUDIANTES ESTARÁN EN CAPACIDAD DE: <ul style="list-style-type: none">• Interpretar correctamente la melodía propuesta.• Ejecutar en el tempo correcto el género elegido: Pasacalle.- “Lojanita Linda” del autor José María Bustamante.
ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS	<ul style="list-style-type: none">• Experiencia Concreta: Imitar la primera frase• Reflexión: Comparar la emisión del sonido; Determinar los errores en cada fragmento.• Conceptualización: Definir el Pasacalle; identificar los signos que se utilizan en la lección propuesta.• Aplicación: Interpretar la lección estudiada.		
OBSERVACIONES:			
Lcdo. Fredy Sarango Camacho f.) DOCENTE		f.) PRESIDENTE DE CURSO	

PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO.

Tema: Lojanita Linda

Autor: José María Bustamante

Género: Pasacalle

Tonalidad: Dm

1. ADIESTRAMIENTO AUDITIVO.

Para obtener un resultado coherente entre el ritmo, la melodía y el tempo del pasacalle “Lojanita Linda”, se inicia con el estudio de la escala de F y su relativa que es Dm, utilizando la escala menor armónica.

ESCALA DE F



ESCALA DE Dm armónica



Seguidamente se procede a cantar las tríadas correspondientes al I-IV-V y I grados de Dm.



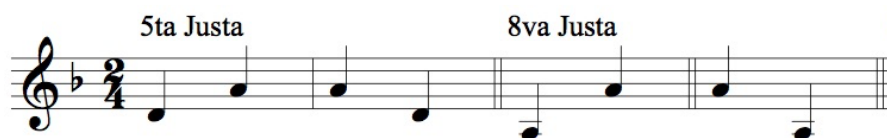
A continuación se resuelve las complejidades en el contexto rítmico e interválico del pasacalle “Lojanita Linda”:

2. RITMO:



3. INTERVALOS:

El estudio del intervalo de 8va justa se realiza por medio de la interpretación del intervalo de 5ta justa desde la tónica D4 hasta la dominante A4 ascendente y descendente, seguido del intervalo de octava justa desde el A3 hasta A4 ascendente y descendente. A continuación se detalla:



FRAGMENTO DEL PASACALLE “LOJANITA LINDA” EN DONDE SE IDENTIFICA EL INTERVALO DE 8va Justa.



4. AHORA SE PRESTA ATENCIÓN A LA RÍTMICA DEL PASACALLE “LOJANITA LINDA”.

Para lograr la coordinación e independencia en las y los estudiantes, en primera instancia se procede a ejecutar el ejercicio con mano derecha la parte superior, la parte inferior con la mano izquierda; y, finalmente la marcación del compás en voz alta (1, 2). Todo ello en un proceso de cuatro momentos:

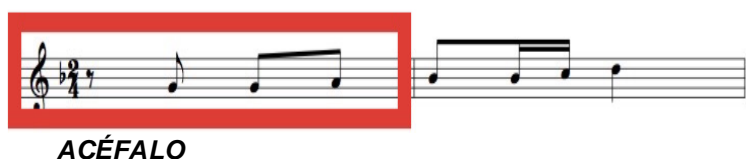
- Mano derecha
- Luego solo mano izquierda,
- Ahora con mano derecha y mano izquierda; y por último,
- Mano derecha, mano izquierda y la marcación del compás en voz alta (1, 2), así:



Este ejercicio también se lo puede realizar con: Palmas y pies; palmas y boca (tarareo); también dividir en dos grupos de trabajo con los estudiantes, impartiendo las directrices de contexto rítmico que cada grupo tiene que aplicar.

Por último antes de empezar la lectura a primera vista del pasacalle “Lojanita Linda” de José María Bustamante, tomar en cuenta los siguientes aspectos:

- Identificar el tipo de inicio de la melodía, que en este caso es **acéfalo**, porque empieza en la mitad del primer tiempo.



ACÉFALO

- Desde la primera lectura del pasacalle, respetar todos los aspectos relacionados con la dinámica y agógica que se estipulen en la lección.
- Para desarrollar el oído armónico en los estudiantes se sugiere a cada uno, ejecute el piano con la armonía establecida para el pasacalle elaborada a su momento, acompañando a quienes interpretan la lección.

**ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL**

PLAN DE CLASE NRO. 3 PERÍODO ACADÉMICO: SEPTIEMBRE 2015-FEBRERO 2016

ASIGNATURA:	AUDIOPERCEPTIVA 2	CÓDIGO:	C8,C2,A5/UNESCO 6203	CICLO / MÓDULO:	2	PARALELO:	
FECHA:	SEMANA DEL 23 AL 27 DE NOVIEMBRE DE 2015	JORNADA:	MATUTINA	DOCENTE:	LIC. FREDY SARANGO CAMACHO		

TEMA:	LOS COMPASES SIMPLES: TERNARIOS			BIBLIOGRAFÍA:	LOPEZ, Encarnación.- <i>RITMO Y LECTURA 1</i>		
OBJETIVOS DE LA CLASE:		DESARROLLAR LAS CAPACIDADES AUDITIVAS PARA IDENTIFICAR E INTERPRETAR CORRECTAMENTE LOS ELEMENTOS DE EXPRESIÓN.					
RESULTADO DE APRENDIZAJE AL QUE CONTRIBUYE:			RECONOCE E INTERPRETA LOS SÍMBOLOS GRÁFICOS DEL LENGUAJE MUSICAL CONVENCIONAL.				

		RECURSOS Y/O MATERIALES	EVALUACIÓN
CONTENIDOS DE APRENDIZAJE	<ul style="list-style-type: none">• El Pasillo• Compás simple con denominador 4: 3/4• Unidades de duración, de tiempo, de subdivisión y de compás.• Sistema Diatónico.- Tonalidades Mayores y Menores con una alteración con su relativa.• Signos de Expresión: de dinámica y agógica• Acordes: distinguir auditivamente I-IV-V y I; tríadas fundamentales y sus inversiones.• Tipo de Melodía: Tético, anacrúzico o acéfalo.	Piano, Partituras, Partichelas, Textos de Apoyo	AL FINALIZAR LA TEMÁTICA LOS ESTUDIANTES ESTARÁN EN CAPACIDAD DE: <ul style="list-style-type: none">• Interpretar correctamente la melodía propuesta.• Ejecutar en el tempo correcto el género elegido: Pasillo.- “Adiós a Loja” del autor Salvador Bustamante Celi.
ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS	<ul style="list-style-type: none">• Experiencia Concreta: Imitar la primera frase• Reflexión: Comparar la emisión del sonido; Determinar los errores en cada fragmento.• Conceptualización: Definir el Pasillo; identificar los signos que se utilizan en la lección propuesta.• Aplicación: Interpretar la lección estudiada.		
OBSERVACIONES:			
Lcdo. Fredy Sarango Camacho f.) DOCENTE		f.) PRESIDENTE DE CURSO	

PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO.

Tema: Adiós a Loja

Autor: Salvador Bustamante Celi

Género: Pasillo

Tonalidad: Em

1. ADIESTRAMIENTO AUDITIVO.

Para lograr una coherencia entre el ritmo, la melodía y el tempo del pasillo “Adiós a Loja”, se inicia con el estudio de la escala de G y su relativa que es Em, recurriendo a la escala menor armónica.

ESCALA DE G



ESCALA DE Em armónica



Seguidamente se procede a cantar las tríadas correspondientes al I-IV-V y I grados de Em.



A continuación se resuelve las complejidades en el contexto rítmico e interválico del pasillo “Adiós a Loja”.

2. RITMO:



3. INTERVALOS:

El estudio del intervalo de 6ta menor se realiza mediante la interpretación del intervalo de 5ta justa desde la tónica E4 hasta la dominante B4 ascendente y descendente, seguido del intervalo de octava justa desde el B3 hasta B4 ascendente y descendente; y por último el intervalo de sexta menor a partir del B3 hasta el G4. A continuación se detalla:



FRAGMENTO DEL PASILLO “ADIÓS A LOJA” EN DONDE SE IDENTIFICA EL INTERVALO DE 6ta menor.



4. AHORA SE PRESTA ATENCIÓN A LA RÍTMICA DEL PASILLO “Adiós a Loja”

Para lograr la coordinación e independencia en las y los estudiantes, en primera instancia se procede a ejecutar el ejercicio con mano derecha la parte superior, la parte inferior con la mano izquierda; y, realizando la marcación del compás en voz alta (1, 2, 3). Mencionado procedimiento tiene cuatro momentos:

- Solo mano derecha
- Luego solo mano izquierda,
- Ahora con mano derecha y mano izquierda; y finalmente,
- Mano derecha, mano izquierda y la marcación del compás en voz alta (1, 2, 3).



También al presente ejercicio se lo puede realizar con: Palmas y pies; palmas y boca; otra forma de trabajo es dividir en dos grupos a los estudiantes, en donde se designe cada patrón rítmico a ejecutar.

Por último antes de empezar la lectura a primera vista del pasillo “Adiós a Loja” de Salvador Bustamente Celi, tomar en cuenta las siguientes consideraciones:

- Identificar qué tipo de inicio contiene la melodía, que en el presente tema es **acéfalo**, porque inicia a la mitad del primer tiempo.



- Desde la primera lectura del pasillo, respetar todos los aspectos relacionados con la dinámica y agógica encontradas en la lección.

- Para desarrollar el oído armónico en todos los estudiante se sugiere a cada uno, ejecute el piano con la armonía estipulada para el pasillo “Adiós a Loja, armonía que se elaborará a su momento, acompañando a quienes interpretan la lección.

**ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL**

PLAN DE CLASE NRO. 4 PERÍODO ACADÉMICO: SEPTIEMBRE 2015-FEBRERO 2016

ASIGNATURA:	AUDIOPERCEPTIVA 2	CÓDIGO:	C8,C2,A5/UNESCO 6203	CICLO / MÓDULO:	2	PARALELO:	
FECHA:	SEMANA DEL 30 de NOVIEMBRE AL 04 DE DICIEMBRE DE 2015	JORNADA:	MATUTINA	DOCENTE:	LIC. FREDY SARANGO CAMACHO		

TEMA:	LOS COMPASES SIMPLES: TERNARIOS	BIBLIOGRAFÍA:	LOPEZ, Encarnación.- RITMO Y LECTURA 1
OBJETIVOS DE LA CLASE:	DESARROLLAR LAS CAPACIDADES AUDITIVAS PARA IDENTIFICAR E INTERPRETAR CORRECTAMENTE LOS ELEMENTOS DE EXPRESIÓN.		
RESULTADO DE APRENDIZAJE AL QUE CONTRIBUYE:	RECONOCE E INTERPRETA LOS SÍMBOLOS GRÁFICOS DEL LENGUAJE MUSICAL CONVENCIONAL.		

		RECURSOS Y/O MATERIALES	EVALUACIÓN
CONTENIDOS DE APRENDIZAJE	<ul style="list-style-type: none">• El Pasillo• Compás simple con denominador 4: 3/4• Unidades de duración, de tiempo, de subdivisión y de compás.• Sistema Diatónico.- Tonalidades Mayores y Menores sin alteración con su relativa.• Signos de Expresión: de dinámica y agógica• Acordes: distinguir auditivamente I-IV-V y I; triadas fundamentales y sus inversiones.• Tipo de Melodía: Tético, anacrúzico o acéfalo.	Piano, Partituras, Partichelas, Textos de Apoyo	AL FINALIZAR LA TEMÁTICA LOS ESTUDIANTES ESTARÁN EN CAPACIDAD DE: <ul style="list-style-type: none">• Interpretar correctamente la melodía propuesta.• Ejecutar en el tempo correcto el género elegido: Pasillo.- “Intermezzo” del autor Ángel Benigno Carrión.
ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS	<ul style="list-style-type: none">• Experiencia Concreta: Imitar la primera frase• Reflexión: Comparar la emisión del sonido; Determinar los errores en cada fragmento.• Conceptualización: Definir el Pasillo; identificar los signos que se utilizan en la lección propuesta.• Aplicación: Interpretar la lección estudiada.		
OBSERVACIONES:			
Lcdo. Fredy Sarango Camacho f.) DOCENTE		f.) PRESIDENTE DE CURSO	

PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO.

Tema: Intermezzo

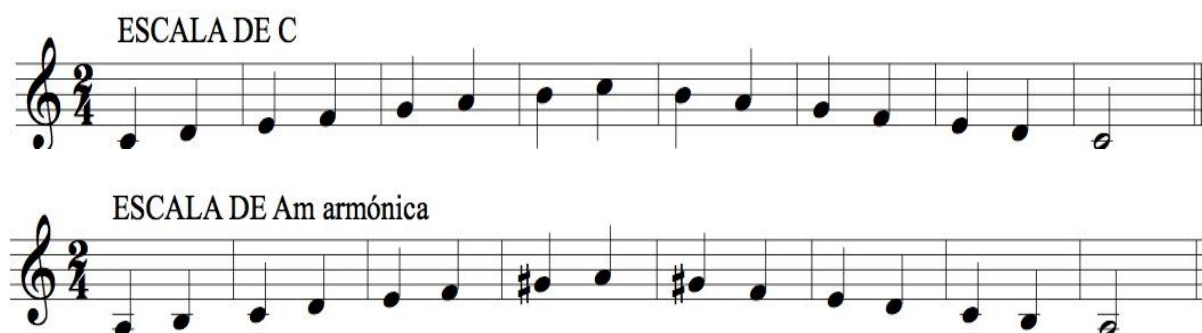
Autor: Ángel Benigno Carrión

Género: Pasillo

Tonalidad: Am

1. ADIESTRAMIENTO AUDITIVO.

Para obtener un resultado coherente entre el ritmo, la melodía y el tempo del pasillo “Intermezzo” de Ángel Benigno Carrión, se inicia por el estudio de la escala de C y su relativa que es Am utilizando la escala menor armónica.



Seguidamente se procede a cantar las tríadas correspondientes al I-IV-V y I grados de Am.



A continuación se procede a resolver las complejidades en el contexto rítmico e interválico del pasillo Intermezzo:

2. RITMO:



3. INTERVALOS:

El estudio del intervalo de 4ta justa se realiza mediante el proceso de interpretación del intervalo de 5ta justa desde la tónica A4 hasta la dominante E5 ascendente y descendente, seguido del intervalo de 4ta justa desde el E4 hasta A4 ascendente y descendente. A continuación se detalla.



FRAGMENTO DEL PASILLO “INTERMEZZO” EN DONDE SE IDENTIFICA EL INTERVALO DE 4ta justa.



5. AHORA SE PRESTA ATENCIÓN A LA RÍTMICA DEL PASILLO “INTERMEZZO”.

Para lograr la coordinación e independencia en las y los estudiantes, se procede a ejecutar el ejercicio con el pie derecho la parte superior, la parte inferior con el pie izquierdo; y, realizando la marcación del compás en voz alta (1, 2, 3). Mencionado ejercicio tiene cuatro momentos:

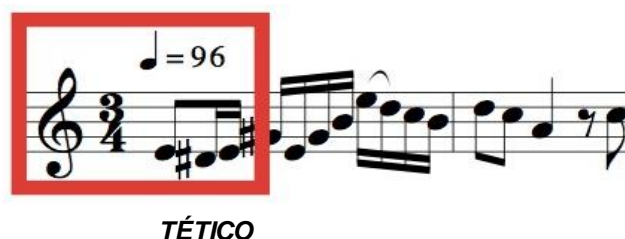
- Solo pie derecho
- Luego solo el pie izquierdo,
- Ahora con pie derecho y pie izquierdo; y por último,
- Pie derecho, pie izquierdo y marcación del compás en voz alta (1, 2, 3), así:



El presente ejercicio también se lo puede realizar combinando: palmas y pies; palmas y boca(tarareo), mano derecha y mano izquierda; otra forma de trabajo es dividir en dos grupos a los estudiantes, emitiendo las directrices de orden rítmico que cada grupo debe ejecutar.

Por último antes de empezar la lectura a primera vista del pasillo “Intermezzo” de Ángel Benigno Carrión, tomar en cuenta las siguientes consideraciones:

- Identificar el tipo inicio de la melodía, que en este caso es **tético**, porque empieza con el primer tiempo.



- Desde la primera lectura del pasillo, respetar todos los aspectos relacionados con la dinámica y agógica que se estipulen en la lección.
- Para desarrollar el oído armónico de los estudiantes, con la ayuda del piano realizar el acompañamiento respectivo de la lección propuesta debidamente armonizada a su momento.
- Posteriormente cada estudiante debe ejecutar el piano con la armonía empleada para el pasillo “Intermezzo”, acompañando al grupo de trabajo al interpretar la lección.

**ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL**

PLAN DE CLASE NRO. 5 PERÍODO ACADÉMICO: SEPTIEMBRE 2015-FEBRERO 2016

ASIGNATURA:	AUDIOPERCEPTIVA 2	CÓDIGO:	C8,C2,A5/UNESCO 6203	CICLO / MÓDULO:	2	PARALELO:	
FECHA:	SEMANA DEL 07 AL 11 DE DICIEMBRE DE 2015	JORNADA:	MATUTINA	DOCENTE:	LIC. FREDY SARANGO CAMACHO		

TEMA:	LOS COMPASES SIMPLES: TERNARIOS			BIBLIOGRAFÍA:	LOPEZ, Encarnación.- <i>RITMO Y LECTURA 1</i>		
OBJETIVOS DE LA CLASE:		DESARROLLAR LAS CAPACIDADES AUDITIVAS PARA IDENTIFICAR E INTERPRETAR CORRECTAMENTE LOS ELEMENTOS DE EXPRESIÓN.					
RESULTADO DE APRENDIZAJE AL QUE CONTRIBUYE:			RECONOCE E INTERPRETA LOS SÍMBOLOS GRÁFICOS DEL LENGUAJE MUSICAL CONVENCIONAL.				

		RECURSOS Y/O MATERIALES	EVALUACIÓN
CONTENIDOS DE APRENDIZAJE	<ul style="list-style-type: none">• El Pasillo• Compás simple con denominador 4: 3/4• Unidades de duración, de tiempo, de subdivisión y de compás.• Sistema Diatónico.- Tonalidades Mayores y Menores con una alteración con su relativa.• Signos de Expresión: de dinámica y agógica• Acordes: distinguir auditivamente I-IV-V y I; tríadas fundamentales y sus inversiones.• Tipo de Melodía: Tético, anacrúzico o acéfalo.	Piano, Partituras, Partichelas, Textos de Apoyo	AL FINALIZAR LA TEMÁTICA LOS ESTUDIANTES ESTARÁN EN CAPACIDAD DE: <ul style="list-style-type: none">• Interpretar correctamente la melodía propuesta.• Ejecutar en el tempo correcto el género elegido: Pasillo.- “Por qué Será” del autor Francisco Rodas Bustamante.
ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS	<ul style="list-style-type: none">• Experiencia Concreta: Imitar la primera frase• Reflexión: Comparar la emisión del sonido; Determinar los errores en cada fragmento.• Conceptualización: Definir el Pasillo; identificar los signos que se utilizan en la lección propuesta.• Aplicación: Interpretar la lección estudiada.		
OBSERVACIONES:			
Lcdo. Fredy Sarango Camacho f.) DOCENTE		f.) PRESIDENTE DE CURSO	

PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO.

Tema: Por qué Será

Autor: Francisco Rodas Bustamante

Género: Pasillo

Tonalidad: Dm

1. ADIESTRAMIENTO AUDITIVO.

Para obtener un resultado coherente entre el ritmo, la melodía y el tempo del pasillo “Por qué Será”, se inicia por el estudio de la escala de F y su relativa Dm, utilizando la escala menor melódica.

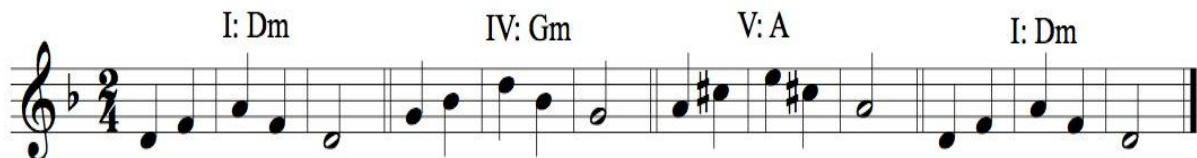
ESCALA DE F



ESCALA DE Dm Melódica



Seguidamente se procede a cantar con la ayuda del piano, las tríadas correspondientes al I-IV-V y I grados de Dm.



A continuación se resuelve las complejidades en el contexto rítmico e interválico del pasillo “Por qué Será”

2. RITMO:



3. INTERVALOS:

El intervalo de 5ta justa se lo estudia a partir de la tónica D4 hasta la dominante A4 ascendente y descendente. A continuación se detalla.



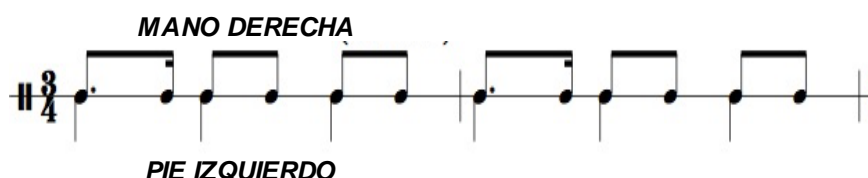
FRAGMENTO DEL PASILLO “POR QUÉ SERÁ” EN DONDE SE IDENTIFICA EL INTERVALO DE 5ta justa.



4. AHORA SE PRESTA ATENCIÓN A LA PARTE RÍTMICA DEL PASILLO.

Para lograr la coordinación e independencia en los estudiantes, se procede a ejecutar el ejercicio con la mano derecha la parte superior, la parte inferior con el pie izquierdo; y, realizando la marcación del compás en voz alta. Se debe puntualizar que el docente debe aplicar el ejercicio en cuatro momentos:

- Solo mano derecha
- Luego solo el pie izquierdo,
- Ahora con mano derecha y el pie izquierdo; y por último,
- Mano derecha, pie izquierdo y la marcación del compás en voz alta (1, 2, 3), así:



El presente ejercicio

se lo puede realizar con: Palmas y pies; palmas y boca(tarareo), mano derecha y mano izquierda; también dividir en dos grupos de trabajo con los estudiantes.

Por último antes de empezar la lectura a primera vista del pasillo “Por qué Será” de Francisco Rodas Bustamante, se debe tomar en cuenta los siguientes aspectos:

- Identificar el tipo inicio de la melodía de la lección, que en este caso particular es **tético**, porque empieza con el primer tiempo.



TÉTICO

- Desde la primera lectura del pasillo, se debe respetar todos los aspectos relacionados con la dinámica y agógica que se estipulen en la lección.
- Para desarrollar el oído armónico de los estudiantes, con la ayuda del piano realizar el acompañamiento respectivo de la lección propuesta debidamente armonizada a su momento.

- Posteriormente cada estudiante debe ejecutar el piano con la armonía empleada para el pasillo “Por qué Será”, acompañando al grupo de trabajo al interpretar la lección.

**ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL**

PLAN DE CLASE NRO. 6 PERÍODO ACADÉMICO: SEPTIEMBRE 2015-FEBRERO 2016

ASIGNATURA:	AUDIOPERCEPTIVA 2	CÓDIGO:	C8,C2,A5/UNESCO 6203	CICLO / MÓDULO:	2	PARALELO:	
FECHA:	SEMANA DEL 14 al 18 DE DICIEMBRE DE 2015	JORNADA:	MATUTINA	DOCENTE:	LIC. FREDY SARANGO CAMACHO		

TEMA:	LOS COMPASES SIMPLES: TERNARIOS			BIBLIOGRAFÍA:	LOPEZ, Encarnación.- <i>RITMO Y LECTURA 1</i>		
OBJETIVOS DE LA CLASE:		DESARROLLAR LAS CAPACIDADES AUDITIVAS PARA IDENTIFICAR E INTERPRETAR CORRECTAMENTE LOS ELEMENTOS DE EXPRESIÓN.					
RESULTADO DE APRENDIZAJE AL QUE CONTRIBUYE:			RECONOCE E INTERPRETA LOS SÍMBOLOS GRÁFICOS DEL LENGUAJE MUSICAL CONVENCIONAL.				

		RECURSOS Y/O MATERIALES	EVALUACIÓN
CONTENIDOS DE APRENDIZAJE	<ul style="list-style-type: none"> El Pasillo Compás simple con denominador 4: 3/4 Unidades de duración, de tiempo, de subdivisión y de compás. Sistema Diatónico.- Tonalidades Mayores y Menores con dos alteraciones y su relativa. Signos de Expresión: de dinámica y agógica Acordes: distinguir auditivamente I-IV-V y I; triadas fundamentales y sus inversiones. Tipo de Melodía: Tético, anacrúzico o acéfalo. 	Piano, Partituras, Partichelas, Textos de Apoyo	<p>AL FINALIZAR LA TEMÁTICA LOS ESTUDIANTES ESTARÁN EN CAPACIDAD DE:</p> <ul style="list-style-type: none"> Interpretar correctamente la melodía propuesta. Ejecutar en el tempo correcto el género elegido: Pasillo.- “Horas de Intimidad” del autor Marco Ochoa Muñoz.
ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS	<ul style="list-style-type: none"> Experiencia Concreta: Imitar la primera frase Reflexión: Comparar la emisión del sonido; Determinar los errores en cada fragmento. Conceptualización: Definir el Pasillo; identificar los signos que se utilizan en la lección propuesta. Aplicación: Interpretar la lección estudiada. 		
OBSERVACIONES:			
Lcdo. Fredy Sarango Camacho f.) DOCENTE		f.) PRESIDENTE DE CURSO	

PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO.

Tema: Horas de Intimidad

Autor: Marco Ochoa Muñoz

Género: Pasillo

Tonalidad: Gm

1. ADIESTRAMIENTO AUDITIVO.

Para obtener un resultado coherente entre el ritmo, la melodía y el tempo del pasillo “Horas de Intimidad”, se inicia por el estudio de la escala de Bb y su relativa Gm, utilizando la escala menor armónica.

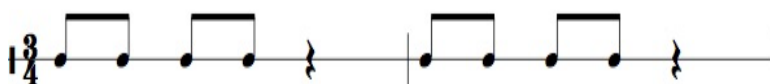


Seguidamente con la ayuda del piano, se canta las tríadas correspondientes al I-IV-V y I grados de Gm.



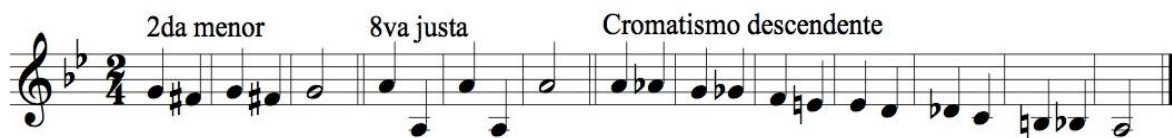
A continuación se resuelve las complejidades en el contexto rítmico e interválico del pasillo “Horas de Intimidad”

2. RITMO:



3. INTERVALOS:

El intervalo de 2da menor descendente se lo estudia entre la tónica G4 y F4 ascendente y descendente. Seguidamente el intervalo de 8va justa desde el A4 hasta el A3; y, finalmente se procede a realizar desde el A4 en forma cromática descendente hasta llegar a la 8va justa A3. A continuación se detalla.



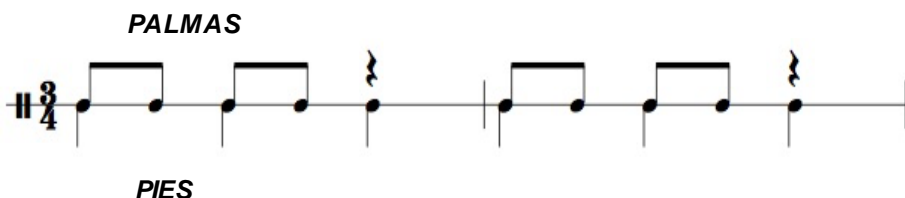
FRAGMENTO DEL PASILLO “HORAS DE INTIMIDAD” EN DONDE SE IDENTIFICAN LAS 2das menores.



4. AHORA SE PRESTA ATENCIÓN A LA PARTE RÍTMICA DEL PASILLO “HORAS DE INTIMIDAD”.

Para lograr la coordinación e independencia en los estudiantes, se ejecuta el ejercicio con las palmas la parte superior, la parte inferior con los pies; y, realizando la marcación del compás en voz alta. Se debe puntualizar que el docente debe aplicar el ejercicio en cuatro momentos:

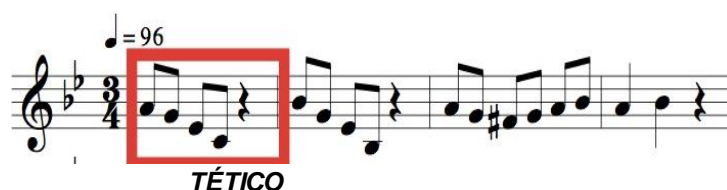
- Solo palmas
- Luego solo los pies
- Ahora con palmas y los pies; y por último,
- Palmas, pies y la marcación del compás en voz alta (1, 2, 3), así:



El presente ejercicio se lo puede realizar con: mano derecha y mano izquierda; pie derecho y pie izquierdo; también dividir en dos grupos de trabajo con los estudiantes.

Por último antes de empezar la lectura a primera vista del pasillo “Horas de Intimidad” de Marco Ochoa Muñoz, se debe tomar en consideración lo siguiente:

- Identificar el tipo inicio de la melodía de la lección, que en este caso particular es **tético**, porque empieza con el primer tiempo.



- Desde la primera lectura del pasillo, se debe respetar todos los aspectos relacionados con la dinámica y agógica que se estipulen en la lección.
- Para desarrollar el oído armónico de los estudiantes, con la ayuda del piano realizar el acompañamiento respectivo de la lección propuesta debidamente armonizada a su momento.
- Posteriormente cada estudiante debe ejecutar el piano con la armonía empleada para el pasillo “Horas de Intimidad”, acompañando al grupo de trabajo al interpretar la lección.

**ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL**

PLAN DE CLASE NRO. 7 PERÍODO ACADÉMICO: SEPTIEMBRE 2015-FEBRERO 2016

ASIGNATURA:	AUDIOPERCEPTIVA 2	CÓDIGO:	C8,C2,A5/UNESCO 6203	CICLO / MÓDULO:	2	PARALELO:	
FECHA:	SEMANA DEL 21 de DICIEMBRE DE 2015 al 02 DE DE 2016	JORNADA:	MATUTINA	DOCENTE:	LIC. FREDY SARANGO CAMACHO		

TEMA:	LOS COMPASES SIMPLES: TERNARIOS			BIBLIOGRAFÍA:	LOPEZ, Encarnación.- <i>RITMO Y LECTURA 1</i>		
OBJETIVOS DE LA CLASE:		DESARROLLAR LAS CAPACIDADES AUDITIVAS PARA IDENTIFICAR E INTERPRETAR CORRECTAMENTE LOS ELEMENTOS DE EXPRESIÓN.					
RESULTADO DE APRENDIZAJE AL QUE CONTRIBUYE:			RECONOCE E INTERPRETA LOS SÍMBOLOS GRÁFICOS DEL LENGUAJE MUSICAL CONVENCIONAL.				

		RECURSOS Y/O MATERIALES	EVALUACIÓN
CONTENIDOS DE APRENDIZAJE	<ul style="list-style-type: none"> El Pasillo Compás simple con denominador 4: 3/4 Unidades de duración, de tiempo, de subdivisión y de compás. Sistema Diatónico.- Tonalidades Mayores y Menores con dos alteraciones y su relativa. Signos de Expresión: de dinámica y agógica Acordes: distinguir auditivamente I-IV-V y I; tríadas fundamentales y sus inversiones. Tipo de Melodía: Tético, anacrúzico o acéfalo. 	Piano, Partituras, Partichelas, Textos de Apoyo	AL FINALIZAR LA TEMÁTICA LOS ESTUDIANTES ESTARÁN EN CAPACIDAD DE: <ul style="list-style-type: none"> Interpretar correctamente la melodía propuesta. Ejecutar en el tempo correcto el género elegido: Pasillo.- “Comprende” del autor Benjamín Pinza.
ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS	<ul style="list-style-type: none"> Experiencia Concreta: Imitar la primera frase Reflexión: Comparar la emisión del sonido; Determinar los errores en cada fragmento. Conceptualización: Definir el Pasillo; identificar los signos que se utilizan en la lección propuesta. Aplicación: Interpretar la lección estudiada. 		
OBSERVACIONES:			
Lcdo. Fredy Sarango Camacho f.) DOCENTE		f.) PRESIDENTE DE CURSO	

PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO.

Tema: Comprende

Autor: Benjamín Pinza Suárez

Género: Pasillo

Tonalidad: Gm

2. ADIESTRAMIENTO AUDITIVO.

Para obtener un resultado coherente entre el ritmo, la melodía y el tempo del pasillo “Comprende”, se inicia por el estudio de la escala de Bb y su relativa que es Gm, utilizando la escala menor armónica.

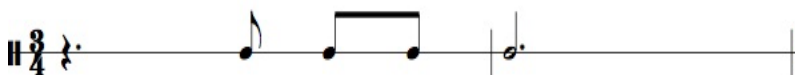


Seguidamente se procede a cantar con la ayuda del piano, las tríadas correspondientes al I-IV-V y I grados de Gm.



A continuación se resuelve las complejidades en el contexto rítmico e interválico del pasillo “Comprende”

2. RITMO:



3. INTERVALOS:

El intervalo de 4ta justa se lo estudia entre la tónica G4 y D5 ascendente y descendente. Seguidamente el intervalo de 4ta justa desde el D4 hasta el G4. Finalmente se repite el intervalo de quinta G4-D5. A continuación se detalla:



FRAGMENTO DEL PASILLO “COMPRENDE” EN DONDE SE IDENTIFICA LA 4ta Justa.

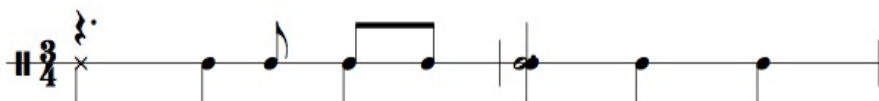


4. AHORA SE PRESTA ATENCIÓN A LA PARTE RÍTMICA DEL PASILLO “COMPRENDE”.

Para lograr la coordinación e independencia en las y los estudiantes, se procede a ejecutar el ejercicio con las palmas la parte superior, la parte inferior con los pies; y, realizando la marcación del compás en voz alta. Se debe puntualizar que el docente debe aplicar el ejercicio en cuatro momentos:

- e. Solo palmas
- f. Luego solo los pies
- g. Ahora con palmas y los pies; y por último,
- h. Palmas, pies y la marcación del compás en voz alta (1, 2, 3), así:

PALMAS



PIES

El presente ejercicio también se lo puede realizar con: mano derecha y mano izquierda; pie derecho y pie izquierdo; otra forma es dividir en dos grupos de trabajo a los estudiantes.

Por último antes de empezar la lectura a primera vista del pasillo “Comprende” de Benjamín Pinza, se debe tomar en consideración lo siguiente:

- Identificar el tipo inicio de la melodía de la lección, que en este caso particular es **acéfalo**, porque empieza con la mitad del segundo tiempo del compás.



ACÉFALO

- Desde la primera lectura del pasillo, se debe respetar todos los aspectos relacionados con la dinámica y agógica que se estipulen en la lección.
- Para desarrollar el oído armónico de los estudiantes, con la ayuda del piano realizar el acompañamiento respectivo de la lección propuesta debidamente armonizada a su momento.
- Posteriormente cada estudiante debe ejecutar el piano con la armonía empleada para el pasillo “Comprende”, acompañando al grupo de trabajo al interpretar la lección.

**ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL**

PLAN DE CLASE NRO. 8 PERÍODO ACADÉMICO: SEPTIEMBRE 2015-FEBRERO 2016

ASIGNATURA:	AUDIOPERCEPTIVA 2	CÓDIGO:	C8,C2,A5/UNESCO 6203	CICLO / MÓDULO:	2	PARALELO:	
FECHA:	SEMANA DEL 04 AL 08 DE ENERO DE 2016	JORNADA:	MATUTINA	DOCENTE:	LIC. FREDY SARANGO CAMACHO		

TEMA:	LOS COMPASES SIMPLES: TERNARIOS			BIBLIOGRAFÍA:	LOPEZ, Encarnación.- <i>RITMO Y LECTURA 1</i>		
OBJETIVOS DE LA CLASE:		DESARROLLAR LAS CAPACIDADES AUDITIVAS PARA IDENTIFICAR E INTERPRETAR CORRECTAMENTE LOS ELEMENTOS DE EXPRESIÓN.					
RESULTADO DE APRENDIZAJE AL QUE CONTRIBUYE:			RECONOCE E INTERPRETA LOS SÍMBOLOS GRÁFICOS DEL LENGUAJE MUSICAL CONVENCIONAL.				

		RECURSOS Y/O MATERIALES	EVALUACIÓN
CONTENIDOS DE APRENDIZAJE	<ul style="list-style-type: none">• El Vals• Compás simple con denominador 4: 3/4• Unidades de duración, de tiempo, de subdivisión y de compás.• Sistema Diatónico.- Tonalidades Mayores y Menores con una alteración y su relativa.• Signos de Expresión: de dinámica y agógica• Acordes: distinguir auditivamente I-IV-V y I; triadas fundamentales y sus inversiones.• Tipo de Melodía: Tético, anacrúzico o acéfalo.	Piano, Partituras, Partichelas, Textos de Apoyo	AL FINALIZAR LA TEMÁTICA LOS ESTUDIANTES ESTARÁN EN CAPACIDAD DE: <ul style="list-style-type: none">• Interpretar correctamente la melodía propuesta.• Ejecutar en el tempo correcto el género elegido: Vals.- “Cosas Extrañas” del autor Tulio Bustos.
ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS	<ul style="list-style-type: none">• Experiencia Concreta: Imitar la primera frase• Reflexión: Comparar la emisión del sonido; Determinar los errores en cada fragmento.• Conceptualización: Definir el Vals; identificar los signos que se utilizan en la lección propuesta.• Aplicación: Interpretar la lección estudiada.		
OBSERVACIONES:			
Lcdo. Fredy Sarango Camacho f.) DOCENTE		f.) PRESIDENTE DE CURSO	

PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO.

Tema: Cosas Extrañas

Autor: Tulio Bustos

Género: Vals

Tonalidad: Em

1. ADIESTRAMIENTO AUDITIVO.

Para obtener un resultado coherente entre el ritmo, la melodía y el tempo del Vals “Cosas Extrañas”, se inicia por el estudio de la escala de G y su relativa que es Em, utilizando la escala menor armónica.



Seguidamente con la ayuda del piano, cantar las tríadas correspondientes al I-IV-V y I grados de Em.



A continuación se resuelve las complejidades en el contexto rítmico e interválico del vals “Cosas Extrañas”

2. RITMO:



3. INTERVALOS:

El intervalo de 3ra menor se lo estudia entre la tónica E4 y B4 ascendente y descendente. Seguidamente el intervalo de 3ra menor a partir de E4 hasta G4. Para reforzar el intervalo se puede recurrir nuevamente a los arpeggios particularmente el de primer grado que sería Em y el cuarto grado que es Am. A continuación se detalla:



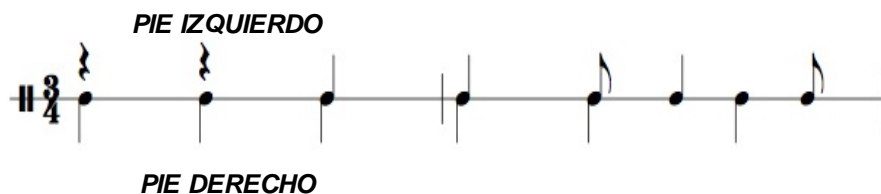
FRAGMENTO DEL VALS “COSAS EXTRAÑAS” EN DONDE SE IDENTIFICA LA 3ra Menor.



4. AHORA SE PRESTA ATENCIÓN A LA PARTE RÍTMICA DEL VALS “COSAS EXTRAÑAS”.

Para lograr la coordinación e independencia en los estudiantes, se ejecuta el ejercicio con el pie izquierdo la parte superior, la parte inferior con el pie derecho; y, realizando con las palmas la marcación correspondiente al compás de 3/4. Se debe puntualizar que el docente debe aplicar el ejercicio en cuatro momentos:

- Solo pie izquierdo
- Luego solo el pie derecho
- Ahora los pies derecho e izquierdo; y por último,
- Los pies; y, las palmas realizan la marcación del compás de $\frac{3}{4}$, así:



El presente ejercicio también se lo puede realizar con: mano derecha y mano izquierda; otra forma es dividir en dos grupos de trabajo a los estudiantes.

Por último antes de empezar la lectura a primera vista del vals “Cosas Extrañas” de Tulio Bustos, se debe tomar en consideración lo siguiente:

- Identificar el tipo inicio de la melodía de la lección, que en este caso particular es **anacrúxico**, porque inicia en tiempo débil del compás.



- Desde la primera lectura del vals, se debe respetar todos los aspectos relacionados con la dinámica y agógica que se estipulen en la lección.
- Para desarrollar el oído armónico de los estudiantes, con la ayuda del piano realizar el acompañamiento respectivo de la lección propuesta debidamente armonizada a su momento.
- Posteriormente cada estudiante debe ejecutar el piano con la armonía empleada para el vals “Cosas Extrañas”, acompañando al grupo de trabajo al interpretar la lección.

**ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL**

PLAN DE CLASE NRO. 9 PERÍODO ACADÉMICO: SEPTIEMBRE 2015-FEBRERO 2016

ASIGNATURA:	AUDIOPERCEPTIVA 2	CÓDIGO:	C8,C2,A5/UNESCO 6203	CICLO / MÓDULO:	2	PARALELO:	
FECHA:	SEMANA DEL 11 al 15 DE ENERO DE 2016	JORNADA:	MATUTINA	DOCENTE:	LIC. FREDY SARANGO CAMACHO		

TEMA:	LOS COMPASES SIMPLES: TERNARIOS			BIBLIOGRAFÍA:	LOPEZ, Encarnación.- <i>RITMO Y LECTURA 1</i>		
OBJETIVOS DE LA CLASE:		DESARROLLAR LAS CAPACIDADES AUDITIVAS PARA IDENTIFICAR E INTERPRETAR CORRECTAMENTE LOS ELEMENTOS DE EXPRESIÓN.					
RESULTADO DE APRENDIZAJE AL QUE CONTRIBUYE:			RECONOCE E INTERPRETA LOS SÍMBOLOS GRÁFICOS DEL LENGUAJE MUSICAL CONVENCIONAL.				

		RECURSOS Y/O MATERIALES	EVALUACIÓN
CONTENIDOS DE APRENDIZAJE	<ul style="list-style-type: none">• El Vals• Compás simple con denominador 4: 3/4• Unidades de duración, de tiempo, de subdivisión y de compás.• Sistema Diatónico.- Tonalidades Mayores y Menores con tres alteraciones y su relativa.• Signos de Expresión: de dinámica y agógica• Acordes: distinguir auditivamente I-IV-V y I; triadas fundamentales y sus inversiones.• Tipo de Melodía: Tético, anacrúzico o acéfalo.	Piano, Partituras, Partichelas, Textos de Apoyo	AL FINALIZAR LA TEMÁTICA LOS ESTUDIANTES ESTARÁN EN CAPACIDAD DE: <ul style="list-style-type: none">• Interpretar correctamente la melodía propuesta.• Ejecutar en el tempo correcto el género elegido: Vals.- “Mi Linda Mamá” del autor Tulio Bustos.
ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS	<ul style="list-style-type: none">• Experiencia Concreta: Imitar la primera frase• Reflexión: Comparar la emisión del sonido; Determinar los errores en cada fragmento.• Conceptualización: Definir el Vals; identificar los signos que se utilizan en la lección propuesta.• Aplicación: Interpretar la lección estudiada.		
OBSERVACIONES:			
Lcdo. Fredy Sarango Camacho f.) DOCENTE		f.) PRESIDENTE DE CURSO	



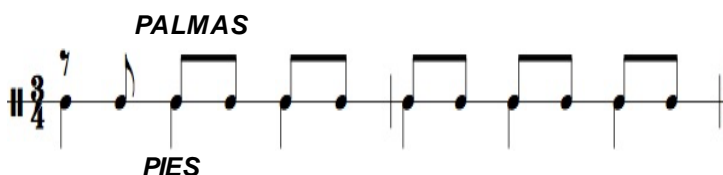
FRAGMENTO DEL VALS “MI LINDA MAMÁ” EN DONDE SE IDENTIFICA LA 8va justa.



4. AHORA SE PRESTA ATENCIÓN A LA PARTE RÍTMICA DEL VALS “MI LINDA MAMÁ”.

Para lograr la coordinación e independencia en los estudiantes, se ejecuta el ejercicio con palmas la parte superior, la parte inferior con los pies; y, realizando en voz alta la marcación del compás de 3/4. Se debe puntualizar que el docente debe aplicar el ejercicio en cuatro momentos:

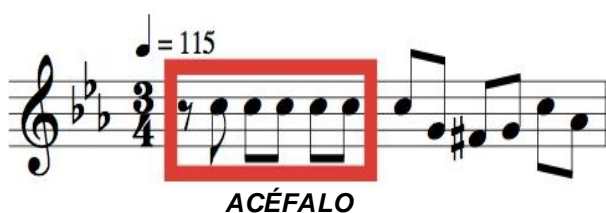
- Solo palmas
- Luego solo los pies
- Ahora las palmas y los pies; y por último,
- Las palmas, los pies y realizando la marcación del compás de $\frac{3}{4}$ en voz alta, así:



El presente ejercicio se lo puede realizar con: mano derecha y mano izquierda; pie derecho y pie izquierdo; otra alternativa de trabajo consiste en dividir en dos grupos a los estudiantes.

Por último antes de empezar la lectura a primera vista del vals “Mi linda Mamá” de Tulio Bustos, se debe tomar en consideración lo siguiente:

- Identificar el tipo inicio de la melodía de la lección, que en este caso particular es **acéfalo**, porque inicia en la mitad del primer tiempo del compás.



- Desde la primera lectura del vals, se debe respetar todos los aspectos relacionados con la dinámica y agógica que se estipulen en la lección.
- Para desarrollar el oído armónico de los estudiantes, con la ayuda del piano realizar el acompañamiento respectivo de la lección propuesta debidamente armonizada a su momento.
- Posteriormente cada estudiante debe ejecutar el piano con la armonía empleada para el vals “Mi linda Mamá”, acompañando al grupo de trabajo al interpretar la lección.

**ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL**

PLAN DE CLASE NRO. 10 PERÍODO ACADÉMICO: SEPTIEMBRE 2015-FEBRERO 2016

ASIGNATURA:	AUDIOPERCEPTIVA 2	CÓDIGO:	C8,C2,A5/UNESCO 6203	CICLO / MÓDULO:	2	PARALELO:	
FECHA:	SEMANA DEL 18 al 22 DE ENERO DE 2016	JORNADA:	MATUTINA	DOCENTE:	LIC. FREDY SARANGO CAMACHO		

TEMA:	LOS COMPASES SIMPLES: TERNARIOS			BIBLIOGRAFÍA:	LOPEZ, Encarnación.- <i>RITMO Y LECTURA 1</i>		
OBJETIVOS DE LA CLASE:		DESARROLLAR LAS CAPACIDADES AUDITIVAS PARA IDENTIFICAR E INTERPRETAR CORRECTAMENTE LOS ELEMENTOS DE EXPRESIÓN.					
RESULTADO DE APRENDIZAJE AL QUE CONTRIBUYE:			RECONOCE E INTERPRETA LOS SÍMBOLOS GRÁFICOS DEL LENGUAJE MUSICAL CONVENCIONAL.				

		RECURSOS Y/O MATERIALES	EVALUACIÓN
CONTENIDOS DE APRENDIZAJE	<ul style="list-style-type: none">• El Vals• Compás simple con denominador 4: 3/4• Unidades de duración, de tiempo, de subdivisión y de compás.• Sistema Diatónico.- Tonalidades Mayores y Menores con una alteración y su relativa.• Signos de Expresión: de dinámica y agógica• Acordes: distinguir auditivamente I-IV-V y I; triadas fundamentales y sus inversiones.• Tipo de Melodía: Tético, anacrúzico o acéfalo.	Piano, Partituras, Partichelas, Textos de Apoyo	AL FINALIZAR LA TEMÁTICA LOS ESTUDIANTES ESTARÁN EN CAPACIDAD DE: <ul style="list-style-type: none">• Interpretar correctamente la melodía propuesta.• Ejecutar en el tempo correcto el género elegido: Vals.- “Mi último Recuerdo” del autor Segundo Cueva Celi.
ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS	<ul style="list-style-type: none">• Experiencia Concreta: Imitar la primera frase• Reflexión: Comparar la emisión del sonido; Determinar los errores en cada fragmento.• Conceptualización: Definir el Vals; identificar los signos que se utilizan en la lección propuesta.• Aplicación: Interpretar la lección estudiada.		
OBSERVACIONES:			
Lcdo. Fredy Sarango Camacho f.) DOCENTE		f.) PRESIDENTE DE CURSO	



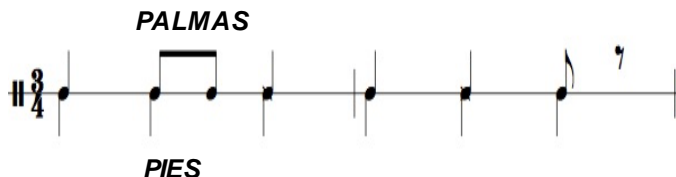
FRAGMENTO DEL VALS “MI ÚLTIMO RECUERDO” EN DONDE SE IDENTIFICA LA 8va justa.



4. AHORA SE PRESTA ATENCIÓN A LA PARTE RÍTMICA DEL VALS “MI ÚLTIMO RECUERDO”.

Para lograr la coordinación e independencia en los estudiantes, se ejecuta el ejercicio con palmas la parte superior, la parte inferior con los pies; y, realizando en voz alta la marcación del compás de 3/4. Se debe puntualizar que el docente debe aplicar el ejercicio en cuatro momentos:

- Solo palmas
- Luego solo los pies
- Ahora las palmas y los pies; y por último,
- Las palmas, los pies y la marcación del compás de $\frac{3}{4}$ en voz alta, así:



El presente ejercicio se lo puede realizar con: mano derecha y mano izquierda; pie derecho y pie izquierdo; otra alternativa de trabajo es dividir en dos grupos a los estudiantes.

Por último antes de empezar la lectura a primera vista del vals “Mi último Recuerdo” de Segundo Cueva Celi, se debe tomar en consideración lo siguiente:

- Identificar el tipo inicio de la melodía de la lección, que en este caso particular es **tético**, porque inicia en el primer tiempo del compás.



- Desde la primera lectura del vals, se debe respetar todos los aspectos relacionados con la dinámica y agógica que se estipulen en la lección.

- Para desarrollar el oído armónico de los estudiantes, con la ayuda del piano realizar el acompañamiento respectivo de la lección propuesta debidamente armonizada a su momento.
- Posteriormente cada estudiante debe ejecutar el piano con la armonía empleada para el vals “Mi último Recuerdo”, acompañando al grupo de trabajo al interpretar la lección.

**ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL**

PLAN DE CLASE NRO. 11 PERÍODO ACADÉMICO: SEPTIEMBRE 2015-FEBRERO 2016

ASIGNATURA:	AUDIOPERCEPTIVA 2	CÓDIGO:	C8,C2,A5/UNESCO 6203	CICLO / MÓDULO:	2	PARALELO:	
FECHA:	SEMANA DEL 25 al 29 DE ENERO DE 2016	JORNADA:	MATUTINA	DOCENTE:	LIC. FREDY SARANGO CAMACHO		

TEMA:	LOS COMPASES COMPUESTOS	BIBLIOGRAFÍA:	LOPEZ, Encarnación.- <i>RITMO Y LECTURA 1</i>
OBJETIVOS DE LA CLASE:	DESARROLLAR LAS CAPACIDADES AUDITIVAS PARA IDENTIFICAR E INTERPRETAR CORRECTAMENTE LOS ELEMENTOS DE EXPRESIÓN.		
RESULTADO DE APRENDIZAJE AL QUE CONTRIBUYE:	RECONOCE E INTERPRETA LOS SÍMBOLOS GRÁFICOS DEL LENGUAJE MUSICAL CONVENCIONAL.		

		RECURSOS Y/O MATERIALES	EVALUACIÓN
CONTENIDOS DE APRENDIZAJE	<ul style="list-style-type: none">• El Albazo• Compás compuesto con denominador 8: 6/8• Unidades de duración, de tiempo, de subdivisión y de compás.• Sistema Diatónico.- Tonalidades Mayores y Menores con tres alteraciones y su relativa.• Signos de Expresión: de dinámica y agógica• Acordes: distinguir auditivamente I-IV-V y I; triadas fundamentales y sus inversiones.• Tipo de Melodía: Tético, anacrúzico o acéfalo.	Piano, Partituras, Partichelas, Textos de Apoyo	AL FINALIZAR LA TEMÁTICA LOS ESTUDIANTES ESTARÁN EN CAPACIDAD DE: <ul style="list-style-type: none">• Interpretar correctamente la melodía propuesta.• Ejecutar en el tempo correcto el género elegido: Albazo.- “Bella Lojanita” del autor Benjamín Pinza Suárez.
ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS	<ul style="list-style-type: none">• Experiencia Concreta: Imitar la primera frase• Reflexión: Comparar la emisión del sonido; Determinar los errores en cada fragmento.• Conceptualización: Definir el albazo; identificar los signos que se utilizan en la lección propuesta.• Aplicación: Interpretar la lección estudiada.		
OBSERVACIONES:			
Lcdo. Fredy Sarango Camacho f.) DOCENTE		f.) PRESIDENTE DE CURSO	

PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO.

Tema: Bella Lojanita

Autor: Benjamín Pinza Suárez

Género: Albazo

Tonalidad: F#m

1. ADIESTRAMIENTO AUDITIVO.

Para obtener un resultado coherente entre el ritmo, la melodía y el tempo del albazo “Bella Lojanita”, se inicia por el estudio de la escala de A y su relativa que es F#m, utilizando las escalas: menor natural y menor armónica.

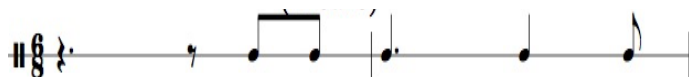


Seguidamente con ayuda del piano, cantar las tríadas correspondientes al I-IV-V y I grados de F#m. Por las características y particularidades armónicas de la música ecuatoriana, se debe estudiar el V grado menor, el cual se utiliza para el estribillo del albazo.



A continuación se resuelve las complejidades en el contexto rítmico e interválico del albazo “Bella Lojanita”

2. RITMO:



3. INTERVALOS:

El intervalo de 6ta mayor se lo estudia mediante la interpretación de la tónica F4 y C5 ascendente y descendente. Seguidamente el intervalo de 8va justa a partir de C4 hasta C5 ascendente y descendente, luego desde E4 hasta C5 ascendente y descendente; y, finalmente para fortalecer la 6ta mayor, se realiza el arpeggio de C#m. A continuación se detalla:



FRAGMENTO DEL ALBAZO “BELLA LOJANITA” EN DONDE SE IDENTIFICA LA 6ta mayor.



4. AHORA SE PRESTA ATENCIÓN A LA PARTE RÍTMICA DEL ALBAZO “BELLA LOJANITA”.

Para lograr la coordinación e independencia en los estudiantes, se procede a ejecutar el ejercicio con la mano derecha la parte superior, la parte inferior con mano izquierda, a continuación mano derecha e izquierda; y, finalmente en voz alta la marcación del compás de 6/8. Se debe puntualizar que el docente tiene que aplicar el ejercicio en cuatro momentos:

- Solo mano derecha
- Luego mano izquierda
- Ahora mano derecha e izquierda; y por último,
- Mano derecha e izquierda, realizando la marcación del compás de 6/8 en voz alta, así:



El presente ejercicio se lo puede realizar con pie derecho y pie izquierdo; también dividir en dos grupos de trabajo con los estudiantes.

Por último antes de empezar la lectura a primera vista del albazo “Bella Lojanita” de Benjamín Pinza Suárez, se debe tomar en consideración lo siguiente:

- Identificar el tipo inicio de la melodía de la lección, que en este caso particular es **acéfalo**, porque inicia en la segunda corchea del segundo tiempo del compás.



- Desde la primera lectura del albazo, se debe respetar todos los aspectos relacionados con la dinámica y agógica que se estipulen en la lección.
- Para desarrollar el oído armónico de los estudiantes, con la ayuda del piano realizar el acompañamiento respectivo de la lección propuesta debidamente armonizada a su momento.
- Posteriormente cada estudiante debe ejecutar el piano con la armonía empleada para el albazo “Bella Lojanita”, acompañando al grupo de trabajo al interpretar la lección.

**ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL**

PLAN DE CLASE NRO. 12 PERÍODO ACADÉMICO: SEPTIEMBRE 2015-FEBRERO 2016

ASIGNATURA:	AUDIOPERCEPTIVA 2	CÓDIGO:	C8,C2,A5/UNESCO 6203	CICLO / MÓDULO:	2	PARALELO:	
FECHA:	SEMANA DEL 01 al 05 de FEBRERO DE 2016	JORNADA:	MATUTINA	DOCENTE:	LIC. FREDY SARANGO CAMACHO		

TEMA:	LOS COMPASES COMPUESTOS			BIBLIOGRAFÍA:	LOPEZ, Encarnación.- <i>RITMO Y LECTURA 1</i>		
OBJETIVOS DE LA CLASE:		DESARROLLAR LAS CAPACIDADES AUDITIVAS PARA IDENTIFICAR E INTERPRETAR CORRECTAMENTE LOS ELEMENTOS DE EXPRESIÓN.					
RESULTADO DE APRENDIZAJE AL QUE CONTRIBUYE:			RECONOCE E INTERPRETA LOS SÍMBOLOS GRÁFICOS DEL LENGUAJE MUSICAL CONVENCIONAL.				

		RECURSOS Y/O MATERIALES	EVALUACIÓN
CONTENIDOS DE APRENDIZAJE	<ul style="list-style-type: none">• La Cueca• Compás compuesto con denominador 8: 6/8• Unidades de duración, de tiempo, de subdivisión y de compás.• Sistema Diatónico.- Tonalidades Mayores y Menores con tres alteraciones y su relativa.• Signos de Expresión: de dinámica y agógica• Acordes: distinguir auditivamente I-IV-V y I; triadas fundamentales y sus inversiones.• Tipo de Melodía: Tético, anacrúzico o acéfalo.	Piano, Partituras, Partichelas, Textos de Apoyo	AL FINALIZAR LA TEMÁTICA LOS ESTUDIANTES ESTARÁN EN CAPACIDAD DE: <ul style="list-style-type: none">• Interpretar correctamente la melodía propuesta.• Ejecutar en el tempo correcto el género elegido: Cueca.- “Ya se fue mi Longuita” del autor José María Bustamante.
ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS	<ul style="list-style-type: none">• Experiencia Concreta: Imitar la primera frase• Reflexión: Comparar la emisión del sonido; Determinar los errores en cada fragmento.• Conceptualización: Definir la cueca; identificar los signos que se utilizan en la lección propuesta.• Aplicación: Interpretar la lección estudiada.		
OBSERVACIONES:			
Lcdo. Fredy Sarango Camacho f.) DOCENTE		f.) PRESIDENTE DE CURSO	

PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO.

Tema: Ya se fue mi Longuita

Autor: José María Bustamante

Género: Cueca

Tonalidad: A

1. ADIESTRAMIENTO AUDITIVO.

Para obtener un resultado coherente entre el ritmo, la melodía y el tempo de la cueca “Ya se fue mi Longuita”, se inicia por el estudio de la escala de A.



Seguidamente se procede a cantar las tríadas correspondientes al I-IV-V y I grados A.



A continuación se resuelve las complejidades en el contexto rítmico e interválico de la cueca “Ya se fue mi Longuita”

2. RITMO:



3. INTERVALOS:

El intervalo de 4ta se lo estudia mediante la interpretación de la tónica A4 y E5 ascendente y descendente. Seguidamente el intervalo de 8va justa a partir de A3 hasta A4 ascendente y descendente, luego desde E4 hasta A4 ascendente y descendente. A continuación se detalla:



FRAGMENTO DE LA CUECA “YA SE FUE MI LONGUITA” EN DONDE SE IDENTIFICA LA 4ta justa.



4. AHORA SE PRESTA ATENCIÓN A LA PARTE RÍTMICA DE LA CUECA.

Para lograr la coordinación e independencia en las y los estudiantes, se procede a ejecutar el ejercicio con la mano derecha la parte superior, la parte inferior con mano izquierda, a continuación mano derecha e izquierda; y, finalmente en voz alta el conteo del compás de 6/8. Se debe puntualizar que el docente debe aplicar el ejercicio en cuatro momentos:

- Solo mano derecha
- Luego mano izquierda
- Ahora mano derecha e izquierda; y por último,
- Mano derecha e izquierda; y realizando el conteo del compás de 6/8 en voz alta, así:



El presente ejercicio se lo puede realizar con pie derecho y pie izquierdo; también dividir en dos grupos de trabajo con los estudiantes.

Por último antes de empezar la lectura a primera vista del cueca “Ya se fue mi longuita” de José María Bustamante, se debe tomar en consideración lo siguiente:

- Identificar el tipo inicio de la melodía de la lección, que en este caso particular es **tético**, porque inicia con el primer tiempo del compás.



- Desde la primera lectura de la cueca, se debe respetar todos los aspectos relacionados con la dinámica y agógica que se estipulen en la lección.

- Para desarrollar el oído armónico de los estudiantes, con la ayuda del piano realizar el acompañamiento respectivo de la lección propuesta debidamente armonizada a su momento.
- Posteriormente cada estudiante debe ejecutar el piano con la armonía empleada para la cueca “Ya se fue mi longuita”, acompañando al grupo de trabajo al interpretar la lección.